مكتبة الشباب

٥٢



إشكاليات الشكل والرؤية في القص المعاصر

أحمد عبد الرازق أبو العلا

يناير ١٩٩٧

مكتبة الشباب

شـهـريـة

الهيئة العامة لقصور الثقافة

المراسلات باسم مدير التحرير على العنوان التالى ١٦ شارع أمين سامى القصر العينى - القاهرة رقم بريدى ١١٥٦١

إهـــداء

إلى الزهرتين الصغيرتين
يارا ورنا
ورفيقة الدرب
سلوى المرصفي
شيء من تعب السنين
لمستقبل أرجو أن يترفق بنا!!

تقديم

لم يتفق نقاد الأدب حتي الآن على تعريف جامع مانع للقصة القصيرة، التى تطورت شكلاً ومضموناً، بحيث إنها استطاعت – فى إنجازاتها المعاصرة – الاستفادة من الفنون الأخرى (سينما – مسرح – فنون جميلة – موسيقى – شعر)، بحيث إن هذه الاستفادة قد أثَّرت على ديناميكية التلقى ، وربما كانت القصة القصيرة، أكثر استجابة للتطور والتغيّر، من الفنون الأخرى، لأنها تستطيع أن تقدم مجموعة من الأحداث، والخبرات، والمواقف، تُنمى إدراكنا بالواقع، وتجعلنا فى علاقة إتصال دائم مع قضايانا.

* وعلى الرغم من أن النقاد لم يتفقوا علي تعريف محدد للقصة القصيرة – كما ذكرت – إلا أنهم حاولوا تحديد بعض الخصائص والمميزات، التي نستطيع بها التعرف على قالبها، وشكلها الفنى، حتى لا تختلط مع أشكال أخرى، مما يؤثر على معالمها، وملامحها الخاصة.

* وهنا نتعرف على رأى واحد من أشهر نقاد القصة القصيرة فى العالم «**فرانك أوكونور**» يقول فيه : «إن مصطلح قصة قصيرة تسمية خاطئة فى ذاته، فالقصة العظيمة ليس من الضروري أن تكون قصيرة على الاطلاق».. نراه يقوم بنفى هذه التسمية، حين يتحدث عن الطول والقصر فى القصة، فالفرق ليس فرقاً في الطول، بل هو فرق بين القصص الخالص، والقصص التطبيقى.

- ويقول (**لوكاتش**) عن القصة (إنها نسق مغلق نسبياً من التداعيات والمصاحبات.... إنها نسق من التغريب والادراك التركيبي. ويقول (باندر ماتيوز): القصة القصيرة تتناول شخصية مفردة، أو حدثا مفردا ، أو انفعالا مفردا، أو مجموعة انفعالات ناتجة عن موقف مفرد. وهي بالنسبة لـ (**موباسان**): «لحظة تعبر عن موقف يتعرض له الانسان في حياته اليومية، هذا الموقف يرتبط بلحظة معينة تُلقي ضوءا على حياة الشخص وعلى واقعه».

وتؤكد على هذا المعنى - نفسه - الكاتبة (**أديث هوارتون**) تقول : «إن الموقف هو الموضوع الغالب على القصة القصيرة». وأضاف (**إدجار آلان بو**) بُعدا جديدا أسماه (وحدة الانطباع). ويُرجع الناقد الانجليزي (**أيان رايد**) أسباب العراقيل التي تواجه تحديد تعريف القصة القصيرة ، الى الشعبية والانتشار، اللذان يتمتع بهما هذا الفن الأدبي، وأحيانا - كما يقول - تكون خفة القصة القصيرة ورشاقتها - وهما لا يرجعان دائما الى قصرها- هما اللذان يمسان القصة القصيرة، وهي تهيىء نفسها لمطالب النشر والسوق.

ويضيف الناقد الانجليزي (**وولتر ألن**) رأيا آخر حول طبيعة القصة القصيرة، حيث يراها «تتعامل مع حدث منفرد، وبذلك تحوله دراميا، جاعلة منه شيئا مختلفا تماما، فما يمكن أن يُطلق عليه النادرة الأساس يذوب في حشد واضح من التضمينات أمام القارىء، وحشد التضمينات هو تقديري لسمة القصة القصيرة الحديثة، التي لابد منها، لكن هذه التضمينات ليس بمستطاعها أن توجد دون نادرة ، قد تكون هذه ضمنية أو

بعيدة، شأن قول الشاعر:

قلبى ينط عـاليـا عندمـا ألمح
قــوس قــزح فى الســمــاء

* وفى حـين أن (**أدجار آلان بو**)يحدد أن زمن قراءة القصة القصيرة، يستغرق نصف ساعة إلى ساعتين فى الجانب الآخر يقول الناقد : (هـ . ج. ولز) إن زمن قراءتها أقل من ساعة، ومع ذلك نراها الآن - فيما يُسمى بالقصة القصيرة جدا - تُقرأ فى دقيقة واحدة، وربما أقل أو أكثر قليلاً .

- إذن تعدد الآراء، واختلاف الرؤى واضح، إلا أننا نستطيع من خلال هذا التعدد، وذلك الاختلاف، أن نصل الى مجموعة من السمات والخصائص التى بها نستطيع التعرف على هذا الشكل ، وبالتالى نميزه عن الأشكال الفنية الأخرى، مع اعترافنا بأن هذه السمات والخصائص، لا تُقدم بشكل واحد، بل إنها تختلف باختلاف درجة الموهبة والحساسية الفنية للكاتب القصصى. فنراها عند البعض مازالت تسير على النمط التقليدى للكتابة القصصية، النمط الذى يقدم بناءا يعتمد على حبكة تقوم على صراع، وتؤدى الى فعل، متسلسل ومتواتر، وتنتهى بحسم الصراع، لكى تقدم - فى النهاية - وجهة نظر.

ونراها عند البعض الآخر تسير على النمط الحديث للكتابة القصصية، ذلك النمط الذى يعتمد على تحديد الموضوع تحديدا دقيقا، ويقدمه بسرد لا مباشر، فتبدو لنا القصة - فى بداية الأمر - وكأنها بلا بناء سردى، أى متشظية بلا شكل محدد، وعلى كل الأحوال، فاننا نرى أن معيار كل هذا، هو الصدق الفنى، صدق الموهبة، وامتلاك روح المغامرة التى لا تتمرد على الماضى، نتيجة لرفضه، بل نتيجة لهضمه، والاستفادة منه لكى

يكون هو السبيل الي التطوير، ومحك الكشف عن القالب الجديد الذى ينطلق من الماضى، تواصلا مع الحاضر، وانتصارا له، وسعيا نحو المستقبل.

* وهذا الكتاب مجموعة من الدراسات النقدية التطبيقية، حول بعض الأعمال القصصية، لمجموعة من الكتاب، يمثلون أجيالا أدبية مختلفة ، وتيارات فكرية وفنية متعددة، كُتبت علي فترات متباعدة، إلا أنها وضعت أمامها - منذ البداية - هدفا ، حاولت تحقيقه، وهو السعى نحو كتاب القصة القصيرة الذين يكتبون وهم خارج السرب، ونعنى بهم، هؤلاء الذين أخلصوا لهذا الفن، اخلاصا لم يتناسب معه، اهتمام الحركة النقدية المعاصرة، بأعمالهم، مما تسبب فى عزلتهم الجبرية، وغيابهم لبعض الوقت، لكن أعمالهم تظل فى حاجة الي المواكبة النقدية، خاصة وأن بعضهم أصدر عددا كبيرا من الروايات والمجموعات القصصية، لقد كان كتاب القصة الذين يعيشون خارج سرب الاهتمام النقدى، يتمتعون بقدر كبير من الصبر، والاحتمال، وطول البال!! وكلها صفات، ساهمت - دون أن ندرى - فى حدوث خلل فى واقعنا النقدى.

ولم يشذ عن هذه القاعدة في الستينيات ، سوى (محمد حافظ رجب) الذى أطلق صرخته الشهيرة (نحن جيل بلا أساتذة)، أطلقها فى زمن لم يعرف الصوت العالى، كما نعرفه الآن فكانت شهرته، وتلك هى المفارقة المحزنة.. المضحكة!، فكم كان يتمنى أن تقدمه الحركة النقدية، باعتباره واحدا من الذين يكتبون خارج السرب، لا أن يقدمه صراخه!!

لقد حدث هذا فى زمن احتفى ببعض المبدعين، احتفاء كبيرا ولا نرى لهم أثراً اليوم، فقد اختفى بعضهم من الساحة تماما،

فى حين أن البعض الآخر، هرسته الحياة، وخذلته الموهبة، فقدَّم إبداعاً متواضعا لا يُلفت النظر!!

- إن الواقع النقدى يتطلب الاهتمام بكل التيارات الفنية والفكرية، بحثا عن الحقيقى الصادق، من أجل تأكيده، ورفضا للمزيف الباهت، من أجل ازاحته، واهالة التراب عليه. وهذا يعنى أن نتعامل مع كل المبدعين، دون تحيز لكاتب على حساب كاتب آخر، بل نتحيز للموهبة الأصيلة، حتى ولو كان صاحبها مازال مجهولا، أو لم يأخذ دوره فى واقعنا الثقافى.

انظروا معى الى هذه الأسماء وغيرها: صلاح عبد السيد - ابراهيم عبد المجيد - أحمد الشيخ - علي عيد - وفيق الفرماوى - حسن نور - إدريس علي - فؤاد قنديل - محمد كمال محمد - نعيم عطيه - شمس الدين الحجاجى - حسن الجوخ - نبيل عبد الحميد - عبد العال الحمامصى - شمس الدين موسى - محمد مستجاب - عبد الحكيم قاسم - صفوت عبد المجيد - رفقى بدوى - السيد نجم - سمير عبد الفتاح - محمد المر - محمد الراوى - مصطفى نصر - سعيد بكر - محسن يونس - محمد أحمد حميدة - قاسم مسعد عليوة - اسماعيل بكر - نبيه الصعيدى - سناء محمد فرج - حجاج حسن أدول - محمد عبد الله عيسى - على المنجى - حسين البلتاجى - مصطفى الأسمر - أمين ريان. بالاضافة الى أسماء أخر ظهر أصحابها فى الثمانينيات وما بعدها نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر : أحمد زغلول الشيطى - يوسف فاخورى - ربيع عقب الباب - ابراهيم عيسى - عبد المنعم الباز - حمدى البطران - أيمن السميرى - جمال التلاوى - عبد الحكيم حيدر - منار حسن فتح الباب - نعمات البحيرى -

ابتهال سالم – نجلاء علام – فؤاد مرسى – أحمد أبو خنيجر – محمد عبد الله الهادى – رضا البهات –. فؤاد مرسى – محمد نصر يس – ايهاب الوردانى – طارق امام – سوسن عبد الملك – فريد معوض – أمينة زيدان – أشرف الخمايسى – محمد حافظ صالح – ربيع الصبروت – سيد عبد الخالق – سمير غريب – عبد الحميد الفداوى – محمد عبد السلام العمرى – حمدى أبو جليل – سمير فوزى – فيصل مرعى – صفاء عبد المنعم – – سعيد نوح – مصطفى الضبع – محمود الحلوانى – محمودى عبده .

* كل هذه الأسماء وغيرها ، قدم أصحابها أعمالاً تستحق المواكبة والاهتمام ، ننشرها فى مقدمة هذا الكتاب ، لعل ذكرها يُلفت نظر النقاد ، الى أن الساحة مليئة بالأسماء اللامعة، فقط هى فى حاجة الى مَن يزيل عن سطح مرآتها، بخار الماء المتكاثف نتيجة للبرودة الشديدة التى أصابت مناخنا النقدى .

– **فى القسم الأول** من الكتاب، نتعرض للشكل القصصى، الذى عرفناه منذ فترة بإسم (الأقصوصة) ونعرفه الآن، – بسبب التطور الهائل الذى حدث له – بإسم (القصة القصيرة جدا).. وربما أن التسمية تُحدث خلافاً، وتعارضا بين وجهات النظر، إلا أن الأمر يحتاج إلى إهتمام ، ومتابعة، بسبب شيوع التناول الفنى لهذا الشكل الجديد ..

لقد تنبأ الناقد (عبد الرحمن أبو عوف)، وهو واحد من أوائل الذين إهتموا بمواكبة الإبداع القصصى فى مرحلة الستينيات ، تعرض لبعض أعمال الكتاب الذين ظل بعضهم داخل السرب ، وابتعد البعض الآخر عنه – قال فى دراسة نشرها عام (١٩٨٢) تحت عنوان (البحث عن طريق جديد للرواية العربية المعاصرة):

«إن قدرات وامكانيات القصة القصيرة سوف تضيق يوما عن إمكانية حصار التعدد والتباين والتناقض فى طبيعة المرحلة التاريخية وأزماتها، بحيث تتهيأ حماسية الابداع لدى الموهوبين من كتاب القصة القصيرة، للتحول لشكل أكثر رحابة، وقدرة علي تكثيف وتحليل ورسم اللوحة العريضة للتغيرات».

أقـول : هل إنعكست تلك النبـوءة، وتحـقـقت فى الشكل القصصى المعاصر، الذى يطرح نفسه بقوة الآن؟! مجرد سؤال اجتهدنا فى وضع تصور أولى لطبيعة هذا الشكل وخصائصه، ومدى إتصاله بالأشكال الأصولية (التراثية) أو إنفصاله عنها.

وفى (القسم الثانى) من الكتاب : تناولنا بعض المجموعات القصصية، الأولى التى قدمت أصحابها الي الحياة الثقافية لأول مرة، بعدها توالت أعمالهم، حتى صار لبعضهم أكثر من خمسة كتب فى القصة القصيرة والرواية..

وفى (القـسم الثـالث) والأخير، تعرضنا لبعض الأعمال القصصية لعدد من كتاب القصة فى مصر، هؤلاء الذين نحسبهم خارج سرب الاهتمام النقدى، والاحتفاء الواجب بإبداعهم القصصى.

* أما عن المنهج الغالب علي هذه الدراسات، فهو المنهج التحليلى، الذى أراه صالحاً تماما، لقراءة النص القصصى، وتقريبه للمتلقى العادى، لأنه يكتشف العمل اكتشافا جديدا، عن طريق تحليل قيمه الجمالية، وقيمه الدلالية ، وصولا الي تحديد الرؤية الفنية للكاتب، أثناء معاركته لقضايا الواقع المعيش.

أحمد عبد الرازق أبو العلا

القسم الأول

القصة القصيرة جدا ....

القصة القصيرة جدا ..
وإشكالية الشكل القصصى المعاصر

(١)

* ليوسف إدريس عبارة يقول فيها«إننى فى كل قصة قصيرة أكتبها أشعر أنها إنما هى محاولة جديدة لتعريف جديد للقصة القصيرة لم أقله... إن كل قصة قصيرة قرأتها وهزتنى تماما، كانت دائما لحظة تركيب كونى متعدد المكونات ، يؤدى إلى خلق مادة جديدة تماما، عن كل المواد العضوية، وغير العضوية.. مادة جديدة اسمها الحياة»[١]

- تلك العبارة تؤكد على شيئين هامين للغاية: الأول منهما هو أنه ليس بالضرورة أن يكون للقصة القصيرة تعريف محدد، نتحرك من خلاله، ونحكم به على العمل الفنى بشكل جامد؛ والشيء الثانى: أن القصة القصيرة تستمد مادتها الرئيسية من الحياة ولذلك فإنه لا يوجد لدى كاتب القصة القصيرة شيء ينظر إليه على أنه قالب جوهرى، لأن إطاره الذى يرجع إليه لا يمكن أن يكون الحياة الإنسانية برمتها، وهو لابد أن يختار دائما الزاوية التى يتناولها منها. وكل إختيار يقوم به يحتوى على قالب جديد ، كما أنه يحتوى على إمكانية اخفاق كامل[٢].

- والصدق الفنى هو المعيار الذى تستند عليه أية تجربة فنية، وتحديد نوعية الكتابة، من الأهمية بمكان حتى لا تختلط الأنواع الأدبية بعضها بالبعض الآخر وحتى لا تذوب الأجناس فيختلط

الحابل بالنابل، طالما تاهت الشروط والمواصفات التى يقدم عليها العمل الجديد، فغياب الشروط ربما يؤدى بالقصة القصيرة جدا، إلى الاختلاط بأشكال تتبع القصة القصيرة ومنها: الصورة الأدبية ـ الحكاية ـ المثل القصصى الدينى.. وغيرها.

إن ناقدا روسياً مثل(يورى تينجانوف)(٣) يرى أنه من الصعب «أن نحدد الضرب الأدبى الذى ينتمى إليه عمل فنى خارج النظام الأدبى الكامل، فدراسة الضروب الأدبية منفصلة بنفسها خارج الخصائص المميزة التى نجدها فى نظام الأشكال الأدبية التى تتشابه بها، يصبح مستحيلا».

المسألة إذن أنه لا يمكن أن يظهر شكل أدبى جديد بمعزل عن الأشكال الأدبية السابقة عليه، وإنما هو تطوير طبيعى له، تختلف أسبابه ودوافعه، فقد يكون التمرد وقد تكون الحتمية وقد تكون الضرورة وقد تكون كل هذه الأسباب مجتمعة.

ـ يأتى هذا المدخل تمهيدا لوجهة نظرنا حول الشكل الأدبى المعروف باسم (القصة القصيرة جدا) بوصفه شكلا أدبيا انتشر على ساحة الإبداع القصصى فى الآونة الأخيرة.

ـ ومن خلال استقراء المنتج الإبداعى الجديد، وجدناه يختلف عن (الأقصوصة) ويختلف عن القصة القصيرة بوصفها شكلا من أشكال الكتابة القصصية، التى أوجدت بعض القواعد التى يقوم عليها هذا الفن(٤)، ويُعد الخروج على هذه القواعد إخلالا يضعف (المنتج القصصى) إن صح التعبير، إذا لم تحكمه الضرورة التى حتَّمت أن يأتى الشكل هكذا، قد يبدو من الوهلة الأولى تمردا على الأشكال السابقة عليه، لكن بنظرة متأنية نراه

تطويرا طبيعيا لها.

والكاتب لن «يكون محدثا قبل أن يُحدث بكتابته تغيرات عميقة فى إحساس الناس بأنفسهم، حقوقهم وواجباتهم وفى إحساسهم بالدنيا حولهم، معانى الحق والحرية والجمال، والباطل والعبودية والقبح، وفى إحساسهم بالعلاقات التى تتجسد فيها المعانى: اللون والصوت، والكلمة والجملة والأسلوب، وهندسة البناء القولى وما إلى ذلك».(٥)

والخروج على القوالب التقليدية، لا يُعد خروجا مطلقا على مجمل القواعد التى تحكم الكتابة الفنية، وهذا المعنى يؤكده (نجيب محفوظ) فيما ذهب إليه من رأى يقول فيه «إن الشكل الذى تخرج به القصة القصيرة فى الوقت الحاضر يخضع لقواعد الفن والتى تتميز فى المقام الأول بالمرونة، وهى تتسع دائما لكل جديد»(٦).

ـ كل كتابة جديدة جاءت لتؤكد تلك المرونة التى تتميز بها الكتابة الفنية، ولم تجىء مجرد بدعة، خالية من القواعد، إذا جاءت هكذا كانت مجرد كتابة مجانية لا تقدم شيئا له قيمة، ولما كانت مادة الفن ـ كما ذكرنا ـ هى الحياة، فإن الابتعاد عنها يعنى الموت الحتمى للكتابة الباهتة.

★ القصة القصيرة جدا.. والأشكال الأصولية:

ـ إن هذا الشكل ليس جديدا تمام الجدة، بل هو تطوير لبعض الأشكال فى تراثنا العربى مثل: النادرة والحكاية والخبر.

ـ وإذا كانت القصة القصيرة، قد استفادت من تلك الأشكال التراثية، وتطورت إلى أن وصلت إلى الشكل الحالى للقصة، فإن القصة القصيرة جدا، باعتبارها نوعا أدبيا جديدا، هى أقرب

إلى الأشكال الأصولية.

وفيما يتعلق بمسألة القصر، فالقالب الذى اتخذته التجربة هو الذى حدد طولها وجعله لا يتعدى بضعة أسطر.

أولا : النادرة العربية :

النادرة العربية فن من فنون الأدب الشعبى، الذى أسهم فى تصوير الشخصية المصرية وقام بتعرية الواقع فى فتراته المختلفة، فالنادرة عبّرت عن كل عهد كانت تظهر فيه، وقد اتسمت بالخصوصية - كما حدد الباحثون - فى عهد الفاطميين والأيوبيين فأصبحت النادرة مصرية خالصة،

والسؤال هو: ما وجه الاختلاف بين هذا الشكل المعاصر وأعنى به (القصة القصيرة جدا) وبين الشكل الأدبى القديم، وأعنى به (النادرة)؟!

- من خلال عملية استقراء لمعظم الكتابات المعتمدة على هذا الشكل، أستطيع أن أقول إنه ليس هناك من جديد سوى التناول فقط، أما الإطار فهو نفسه.

أ - نموذج للنادرة الجحوية:

كان أحمقان يمشيان فى الطريق، فقال أحدهما للآخر: تعال نتمنى ، وقال الآخر: أتمنى أن يكون لى قطيع من الغنم، عدده ألف . وقال الآخر: أتمنى أن يكون لى قطيع من الذئاب عدده ألف، ليأكل غنمك، فغضب متمنى الغنم وشتمه، فشتمه الآخر، ثم تضاربا فمر بهما جحا وسألهما: ما بالكما؟ فحكيا له القصة، وكان جحا محملا حماره قدرين مملوءين عسلا، فأنزل القدرين، وكبهما وقال: الله يهرق دمى مثل هذا العسل إن لم تكونا أحمقين!!

ب ـ نموذج لقصة قصيرة جدا معاصرة:[٧]

* مقطع شديد الإحكام (محمد مستجاب)

« بعد محادثات استغرقت اثنين وثلاثين عاما، ومئتين وإحدى وأربعين تذكرة سينما وسبع تذاكر مسرح، وتسع عشرة رحلة إلى مختلف الشواطىء، واثنتين وتسعين مأدبة غداء، وألفا وثلاثمئة وأربعة وخمسين مترا من كل أنواع الأقمشة، وأربعة وعشرين رئيس وزراء وثلاث شقق متوالية، وخمس ترقيات، وستة أبناء وواحدا وعشرين ذكرا من البط، وتسعة ديوك رومية وثلاثة وثلاثين مديرا عاما ونصف جوال من التمباك، وتسع زيارات لأولياء الله الصالحين، ومحاولتين لأداء العمرة، وأربع علاقات سرية وثلاث عمليات جراحة بواسير ومصران أعور ودوالى، وأربعة آلاف وعشرين بيضة، وشكوى كيدية واحدة، وسبع مشاجرات وستمئة وأربعين كيلو سمك وصفيحتى طحينة، وزكاة مجملها أقل من ألف جنيه ، ومليون ركعة صلاة.

نجح السيد المشار إليه فى تطويق عنق السيدة زوجته، بحبل من الليف، وظل ضاغطا حتى انفصل رأسها عن الجسد.» .

ـ بالنظر إلى النموذج (أ) نجد أن النادرة تميزت بخصائص معينة يمكن أن نجملها فى التالى: أنها قصيرة الحجم، رغم وجود عدد من الشخوص، لكل منهم دوره فى الحدث، ونرى النادرة تقدم الشخوص من الخارج، أى أنها تُهمل ما يعتمل فى داخلهم من مشاعر وأحاسيس فتلجأ إلى الرصد غالبا، بالإضافة إلى توافر عنصر السخرية من أفعال الشخوص، والمفارقة الناتجة عن حمق التصرف، بالإضافة إلى الابتسامة التى تُرسم على وجه المتلقى.

وبالنظر الى النموذج (ب) نجد أن قصة (محمد مستجاب) لم تخرج كثيرا عن قالب النادرة الجحوية، فتوفرت فيها كل خصائص النادرة من قصر الحجم، والرصد الخارجي، وتوافر عنصر السخرية، والمفارقة الناتجة عن الخدعة التى عاشها شخص القصة كل تلك السنوات، بحيث إنه اتخذ الفعل فى النهاية وقتل امرأته، والنهاية - أيضا - تبعث على الابتسام برغم فجيعة الحدث!

- إن هذا التطابق بين النموذجين، مع فارق المعالجة يؤكد أن القصة القصيرة جدا، من حيث الشكل أقرب إلى النادرة منها إلى أى شكل آخر.

ثانيا : الخبر :

- هو «فن استقل عن التاريخ، واكتسب قيمة أدبية خالصة عندما عرفت الحضارة العربية طبقة متوسطة من التجار، والكتاب، وأصحاب الحرف، اهتمت بالسمات الفردية للبشر، فوجدت فى النماذج الغريبة التي قدمها (الجاحظ) فى أخباره طرافة ومتعة، ولكن القصة القصيرة كما عُرفت فى الآداب الغربية الحديثة، ونقلها أدبنا المعاصر: فن قصصى مكتمل يعنى إلى جانب تصوير الشخصية ، بتسلسل الحدث ويتميز عن الرواية الطويلة ، باعتماده على وحدة الانطباع» (٨) .

- والحركة فى (القصة - الخبر) من الخارج فقط، وقد يكون فيها شىء من الرمز، ومن المعنى ، لكنها قلما تكشف لنا عن الخوالج النفسية لشخصياتها أو صراعهم الداخلى بين عاطفتين متناقضتين (٩). ومما لا شك فيه أن القصة القصيرة جدا، لا ينبغى لها أن تتمسك بنفس المواصفات التى قام عليها الخبر،

وبالتالى فهى منتج جديد يتطور ولا يحاكى.

ثالثا: الحكاية:

ـ لأن الحكاية لا تعتمد على التركيز الشديد ، ولأنها تروى حدثا واحدا، فإن القصة القصيرة جدا، تعد شكلا قريبا منها، والحكاية تتخذ بالتدريج معنى يفصل بينها وبين كلمة قصة قصيرة، لأنه القصة القصيرة أكثر تعقيدا من القصة القصيرة جدا، لأنها تتضمن بضعة مشاهد(١٠) .

★ القصة القصيرة جدا... وتجارب الغرب:

«كانوا نادرا ما يظهرون، بل يقبعون فى شققهم داخل حجراتهم المظلمة ويترقبون ، يتصلون تليفونيا بعضهم البعض، يتباحثون ويتذاكرون، ويتلقفون أقل علامة وأبسط إشارة .. كان بعضهم ينعم بقطع إعلان الصحيفة مبينا بذلك حاجة أمه إلى خياطة باليومية، كانوا يتذكرون كل شيء، وكانوا شديدى الحرص والسهر عليه، يتماسكون بالأيدى فى حلة محكمة ويحيطون به.

كانت جمعيتهم المتواضعة ذات الوجوه نضف المطموسة والمعتمة تتعلق به وتحيطه فى شكل دائرة. وعندما كانوا يرونه وهو يزحف باستحياء محاولا أن ينفذ بينهم، كانوا يخفضون بسرعة أيديهم المتشابكة، ويجلسون القرفصاء، حوله مسلطين عليه نظراتهم التى لا تعبر عن شيء بعينه ولكنها لا تتزعزع وهم يبتسمون ابتسامة فيها لمحات الطفولة»(١١) .

ـ الكاتبة الفرنسية (ناتالى ساروت) استخدمت هذا الشكل الجديد، لكنها استخدمته فى حذر الفنان المسئول، فعلى الرغم من أنها تمثل مع آخرين تيارا للرواية الجديدة في فرنسا، إلا أنها عندما لجأت إلى هذا الشكل القصير لم تقل إنه (قصة

قصيرة جدا) بل أسمته (انفعالات) وهى تسمية أقرب إلى هذا القالب، وأقرب إلى المعالجة التى يتطلبها القالب نفسه، إنها تعبر عن الإنسان من الداخل.

- إن (القص) هو العنصر الأساسى الذى تقوم عليه القصة: وإذا أردنا أن نجرب فى الشكل ، فلا ينبغى أن نتخلى عن هذا العنصر الهام، ولو تخلينا عنه فقدْنا تلك الصفه الأساسية التى تميز هذا النوع الأدبى عن غيره، فعلى سبيل المثال: لو أردنا أن نجرب في المسرح أيمكن أن نستغنى عن (الفعل)؟! وإذا أردنا أن نجرب فى الشعر، أيمكن أن نستغنى عن الموسيقى!!

- أسئلة كثيرة إجاباتها ستجعلنا نحدد الحد الفاصل بين الفن واللا فن، ستجعلنا نجيب على ما طرحه من قبل (جيمس جويس) عندما تساءل: «لو أن أحدا راح يضرب على قطعة خشب وهو فى فورة غضب، فحفر عليها بالصدفة صورة بقرة فهل يمكن أن تكون تلك الصورة عملا فنيا؟» .

(٢)

إن تساؤل (جيمس جويس) يحتاج إلى تأمل للوقوف على مغزاه وهدفه، ليس لأن الذى طرحه هو(جيمس جويس)[١٢]!! ولكن لأنه سؤال جوهرى وهام، سبقنا هو إلى تحديد معالمه.

- إن التساؤل يتعرض لقضية أن العمل الفنى تحكمه مواضعات خاصة، وضرورة فنية وموضوعية تجعله، يأتى على الصورة التى نراه عليها.

ليست هناك كتابة تأتى هكذا، كتابة تنشأ بالصدفة غير الكتابة المجانية التى لا تقدم شيئا له قيمة، وعندما نتحدث عن الشكل القصصى الجديد، فإننا نعنى بالجديد، أن هناك اختلافا ما حدث فى شكل وطريقة معالجة القصة، أوجد نوعا من الكتابة، لا تتعدى مفرداتها، أكثر من مائة كلمة، تجىء فى عدد محدود جدا من السطور، نطلق عليها اصطلاحا :(القصة القصيرة جدا) حتى نفرق بينها وبين القصة بشكلها المتعارف عليه، فالتسمية تجىء تلبية لضرورة إجرائية تساعدنا فى تتبع المغايرة وأوجه الاختلاف ، وتساعدنا - كذلك - فى الوقوف على أسباب الظاهرة - وأعنى بالظاهرة فى بعدها البسيط والمبدئى، ما يتعلق بالقصر الشديد جدا في المعالجة، وطرح مجموعة من التساؤلات التى من خلالها نستطيع أن نفهم طبيعة هذا التناول الجديد، وتصبح كل الأسئلة مشروعة، طالما أن هناك جديدا يستوجب النظر، سواء كان هذا الجديد زيفا أو صدقا.

- إن النوايا الحسنة لا تكفى - وحدها - لتقديم كتابة تلتزم بشروط الإبداع ، لكنها الضرورة الفنية والمصداقية، وأشياء أخرى كثيرة، على الكاتب (المغاير) أن يضعها نصب عينيه.

- إن وضع تعريف محدد وصارم للقصة القصيرة أمر مستحيل؛ وعليه فإن الآراء التى تحاول وضع تعريف جزئى للقصة القصيرة، تنطلق من محاولة الوقوف على خصيصة أو أكثر من خصائص القصة عند كتابتها، سواء تعلقت الخصيصة بالطول أو القصر، أو تعلقت بزمن قراءة القصة، وزمن الأحداث أو بطبيعة البناء نفسه، كل ينطلق لوضع تعريف لهذا الفن تبعا لمنطلقات حسبما يراها هو. إن الاجتهاد أمر مرغوب طالما جاء

نتيجة لاستقراء الأعمال الإبداعية ذاتها، ولم يكن مجرد طرح نظرى لا علاقة له بالعمل الإبداعى.

فإذا كان هناك من يقرر أن أهم ما فى القصة القصيرة هو (البداية والنهاية) نجد أن هناك من يقرر أنه لا ينبغى أن تكون للقصة القصيرة بداية ونهاية (تشيكوف) وهكذا آراء غير متوافقة، تتعلق بالبناء نفسه. هذا أمر مشروع وطبيعى، وإن مسألة تحديد تعريف صارم للقصة القصيرة، تبدو فى غاية الصعوبة، إذا لم تكن من أمر الاستحالة فإن الأمر يتعلق بتحديد مفهوم للشكل الفنى يكون أقرب للتعرف على الجنس الأدبى، أكثر من التعريف المراوغ للقصة القصيرة فالقصة؛ يتضافر فيها الموضوع والحدث والأشخاص، والجو العام والحبكة والمغزى، لتقيم فى النهاية البناء المميز.

ـ والقصة القصيرة أو الأقصوصة أو القصة القصيرة جدا، أيا كانت التسمية فإن للمصطلح (دلالة اصطلاحية) يتفق حولها الجميع للتفريق بين الفنية واللافنية، وعندما نقول (القصيرة جدا) فإننا نعنى ما يتعلق بالطول والقصر، تلك القصص القصيرة بالفعل ـ هذا من الناحية الشكلية، ونعنى كذلك الاختلاف فى الموضوع والمعالجة، من الناحية الفنية والموضوعية؛ فالشكل الأدبى هو التجربة ذاتها، والشكل الفنى لابد أن تكون له تقاليد يمكن أن تتسع وتتطور بحيث تعطى الفرصة لظهور أشكال جديدة لكل شكل منها مواصفاته الخاصة.

و(القصة القصيرة جدا) مختلفة فى البناء والشكل عن القصة القصيرة بمفهومها التقليدى، مثلها كمثل القصة القصيرة التى

تخالف فى البناء والشكل الرواية الطويلة أو القصيرة ، فهى لا تعنى بالدخول فى التفصيلات وتتخلص من الحشو، ويمكن تحديد بعض مواصفاتها على النحو التالى:

ـ **أولا** : فيما يتعلق بطبيعتها: تقوم على اختزال اللغة، وتهتم بلحظة الكشف والاكتشاف

ـ **ثانيا** : فيما يتعلق بالبناء: تعنى بوحدة الأثر، مثلها كمثل القصة التقليدية، ولكن من خلال لحظة، وإذا كانت الحبكة بشكلها التقليدى تركز على الفعل، فإنها فى هذا الشكل تتطلب الفعل ورد الفعل.

والفعل فيها ليس هو الفعل الخارجى، كما هو معتاد ولكنه الفعل الداخلى المعتمد على الفكرة.

إن أى ارتباك فى بناء(الأقصوصة) بشكل عام يجعلها عرضة للتهاوى، فما بالك بالقصة القصيرة جدا ؟ وهى فى معالجتها أصعب بكثير لأنها تتطلب مهارة فائقة، وقدرة عالية على استخدام الأداة الفنية.

ـ هذا ما أبحث عنه بالتحديد حين أتعرض لبعض نماذج الشكل محل البحث؛ فبعض نماذجه تخرج عن دائرة القص، وتدخل فى دائرة الوهم، والخزعبلات التى يلفظها المنطق والعقل، وتصبح مجرد ألعاب بهلوانية تعجبك لأول وهلة ، لكنك بعدها سرعان ما تكتشف زيفها وادعاءها، وقد ينجح كاتب فى تقديم قصة فى هذا الاطار، ويفشل فى قصة أخرى ، فعلى سبيل المثال قصة(مقطع شديد الإحكام) للكاتب محمد مستجاب والتى أشرنا إلى أنها التزمت فى بنائها بنفس بناء(النادرة) أى أنها ارتدت إلى شكل تراثى[١٣] فبدت أمامنا

– رغم مظهرها الحداثي ـ تقليدية تماما ، من زاوية الشكل، ومن زاوية المعالجة كانت أقرب إلى (النادرة)، لأنها لم تحافظ على خاصية القصة وأعنى بها (القص) فى حين أن الكاتب نفسه قدم لنا ـ على سبيل المثال ـ قصة أخرى لا تتعدى كلماتها (المائة) وهى قصة (سعاد) نراها قصة فنية، بناء ومعالجة، السرد فيها ينمو نموا طبيعيا لا قسر فيه، واللغة دلالية رغم اختزالها، بالإضافة إلى أن الحدث فيها يتطور إلى حكاية، وتلك هى الخاصية الرئيسية التى تميز الكتابة القصصية أيا كان الطول، فالطول والقصر ـ كما ذكرنا ـ ليس هو المشكلة ؛ فلا يوجد «مقياس للطول فى القصة القصيرة إلا ذلك المقياس الذى تحتمه المادة نفسها، ومما يفسدها لا محالة، أن تُحشى حشوا لتصل إلى طول معين، أو تبتر بترا لتنقص إلى طول معين».(١٤)

ـ اللحظة القصصية فى قصة(سعاد) لا يتعدى زمنها الفنى أكثر من دقيقة واحدة، لكنها دقيقة مليئة بالأحاسيس والانفعالات والقدرة على إحكام التجربة بشكل لا يبدو مقبولا إلا بصورته هذه.

نموذج (١):

(سعاد) محمد مستجاب :(١٥)

«فى جيبى مفتاح شقة صديقى «المعار لى لمدة أربع وعشرين ساعة فقط» وكنا ـ أنا وسعاد ـ وللمرة الرابعة : نحتسى شاى الظهيرة فى سمير أميس..

وعبثت يدى فى المفتاح و..

ـ ما رأيك أن نأكل «فسيخا» معا؟!

تورdت الأنثى وأشاع الفسيخ فى وجهها نضرة مرغوبة.

اضطررنا أن نلجأ لحى شعبى حتى نجد بغيتنا، سألتنى سعاد والرجل يناولنى لفة الفسيخ : أين سنأكله؟!

أه... أين سنأكله؟!

كانت سعاد واجفة قلقة متبرمة لكنها مستسلمة ، لفة الفسيخ فى يد واليد الأخرى تدير المفتاح فى الباب، ويدور المفتاح ولا يفتح، ونضغط ويظل المفتاح معاندا، ونرطبه مرة أخرى بلعابنا ولا يفتح، وننزل السلم يغمرنا صمت ورائحة الفسيخ تتسلل من تحت إبطى..»

- ونرى الكاتب (محمد المخزنجى) والذى يعد هذا الشكل القصير، أثيرا لديه فى أكثر من تجربة، نراه يجيد استخدامه بحيث إن القصر لا يؤثر فى بناء القصة، والمعالجة تعتمد اعتمادا كليا على الحكاية، ونموذج واحد من نماذجه نستشهد به وهو قصة (حضن)(١٦) يكشف قدرته على معالجة موضوعه، بشكل قصصى رغم قصر التجربة الشديد، إن القصر فى هذه القصة يبدو ضروريا فالتجربة قدمت أقصى ما ينبغى لها أن تقدم من دلالة ومغزى، فالحزن الذى يجابهه شخص القصة يتلاشى فى مواجهة مزح اللعب مع الابنة الصغيرة التى تبدو أمامنا عصفورة صغيرة تطير، وفى خضم مزح اللعب واللقاء... يرتكب الأب خطأ غير مقصود، تصرخ الابنة على أثره، وتبتعد عن الأب الذى صدّر إليها حزنه دون قصد منه، إذ إنه لم يك يقصد ثنى جلدها الرقيق أثناء لعبه معها، لكنها تذهب (زعلانة) ولا يجد أمامه إلا أن يركع ويصالحها.

القصة يفسدها التلخيص، لأنها حالة فنية متكاملة ، اللغة تلعب فيها دورا كبيرا، اللغة المختزلة، الإيمائية، الحركة فى

القصة ضرورة سواء كانت حركة داخلية، تكشف الانفعالات، أو خارجية يترجمها الحدث، رغم بساطته الشديدة، ويتطور إلى حكاية بسيطة - أيضا - تتميز بالشجن.

*** نموذج (٢)**

(حضن) محمد المخزنجي

« * عندما يطبق حزن أيامنا هذه على عنقي بيديه السوداوين، أنفلت منه، وأفر إلى فرحي الأخير بنتي.

أحملها بين ذراعي وأقذفها عاليا في الهواء تزقزق زقزقة العصافير وألقفها تهدل في حضني، هديل الحمام، وأضمها فيتلاشى العالم من حولنا.

لكنها تصرخ فجأة.

تصرخ صرخة ألم حادة، وتبكي فأرتعب مندهشا، ماذا يا حبي... ماذا؟؟

وتجيب أمها مقتربة تضحك: قرستها .. أنا ؟؟كيف؟؟

فتشرح لي كيف أني - لابد - في لهوجة اللقف ولهفة الأحضان، ثنيت جلد الصغيرة الرقيق فوق أضلعها، وضغطت وأنا أضم فكانت القرسة!!

تبتعد يمامة روحي عني، وتذهب بخطوها في الحائط (زعلانة).

إنني لم أقصد يا حبي والله لم أقصد.

ولو، فهذا لم يمنع عنها ألما، وليس يعفيني من الذهاب إليها والركوع .. أركع وأصالحها..»

- وإذا كانت القصة العالمية قد ظهرت في منتصف القرن التاسع عشر(روسيا / أمريكا) فإن الأشكال القصصية في تراثنا العربي كانت قد ظهرت قبل هذا التاريخ بعدة قرون، ومن

هنا يجىء المنجز القصصى الأوروبى - فى بداية النشأة - للتدليل والقياس وليس للمحاكاة أو المماحكة، لأن لدينا أشكالا أصولية، يمكن لها أن تتطور تبعا لتطور الظروف المجتمعية (سياسية / اقتصادية / نفسية/ تاريخية) بحيث تتخذ لنفسها شكلا مغايرا من حيث البناء والشكل والمعالجة أيضا، وتلك بديهية تماما، لا يمكن الاختلاف حولها، ولكن ما نختلف حوله، هو أن تكون هناك ردة للعودة إلى الأشكال القديمة، وإن اختلف التناول.

- إن تخلى التجربة عن خاصية (القص) سمة القصة، يعد إخلالا بأهم عناصر التجربة القصصية، بحيث يخرجها من كونها قصة إلى أى مسمى آخر، لاختلاف طريقة المعالجة، فالحادثة فى القصة تتطور الى حكاية، وإذا انتفت الحادثة انتفت الحكاية تبعا لهذا، ولذلك يمكن أن يكون الأمر مجرد (عجالة) خالية من الحبكة ومن الممكن أن تأخذ صورة (النكتة). هناك كتابات للكاتب السورى(زكريا تامر) تأخذ صورة النكتة رغم نشرها تحت مسمى القصة القصيرة، نستحضر منها قصة بعنوان (غيوم)[١٧] قد يبدو من الوهلة الأولى أن هناك حكاية، لكننا بعد برهة قصيرة نكتشف الخدعة التى وضعنا فيها الكاتب إذ إنه يرصد حالة خارجية تماما لطفل يحمل أفكار الكاتب، فيبدو الطفل فى القصة كالدمية، يتحدث بلسان الكاتب، فيضيع ماكنا نظنه فى البداية حكاية، وتنتهى القصة نهاية أقرب إلى نهايات النكتة التى تدفع المرء إلى الضحك، لاعتمادها على المفاجأة والمفارقة معا.

*** نموذج (٣) :**

(غيوم) زكريا تامر

ضحك الطفل طويلا دونما سبب، فسألته أمه بفضول: لماذا تضحك؟

قال الطفل : هل يعرف النهر اسمى؟

فأجابت الأم: النهر لا يتكلم وهو يعرف أسماء الضفادع والأسماك.

قال الطفل بثقة: النهر يعرف اسمى وهو يحبنى .

«لا تقترب من النهر إنه يختطف الأطفال الصغار» فهز الطفل رأسه بحيرة ، فقد سبق له أن سمع النهر يهمس باسمه بحنو، وكان صوته فائق العذوبة رقيقا كعبير الياسمين.

وظل الطفل صامتا هنيهات ثم قال لأمه:«سرقت غيمة» فقالت الأم:«الكذب عيب».

وأشار الطفل بيده إلى أعلى حيث الغيوم متجمعة عبر الفضاء ثم قال:

«سرقت واحدة من هذه الغيوم»

«وكيف؟ الغيوم عالية جدا وأنت صغير»

«قلت للغيوم: تعالى فانحدرت من أعلى»

وبسط الطفل راحته وكان عليها قطعة من القطن الأبيض فضحكت الأم وقالت: «هل هذه غيمة؟»

فقال الطفل بصوت مفعم بالبهجة : «لم أستطع أن أسرق الغيمة كلها، فهى كبيرة جدا، فاكتفيت بخطف جزء منها».

وكذلك قصة(أنا وابنتى) للكاتب (يوسف الشارونى)(١٨) نجدها تتخلى عن الحكاية، وترصد فعلا خارجيا، لا يتطور أبدا، ورغم أن الجمل القصصية طويلة إلى حد ما، إلا أن البناء جاء

ضعيفا، هذا الحكم على تلك القصة، والقصص التى جاءت فى نفس المساحة لا يقلل بأى حال من الأحوال من قيمة الكاتب الإبداعية، فهو بحق يعد رائدا مجددا لواقع القصة القصيرة منذ الخمسينات بدءا من مجموعة (العشاق الخمسة) ومرورا (برسالة إلى امرأة) (والزحام) (والكراسى الموسيقية). وانتهاء إلى بعض القصص التى نشرها على فترات مختلفة.

المشكلة إذن فى المعالجة، ومدى قدرتها على استيعاب التجربة، بحيث تشبعنا رغم القصر الواضح.

***نموذج (٤):**

(أنا وابنتى) يوسف الشارونى

- كنت أسير ذات ليلة وأنا أحمل ابنتى الصغيرة على يدى، وهى مستندة إلى كتفى، وقد أحاطت عنقى بذراعيها الصغيرتين وشبكت أصابع يديها معا فوق ظهرى.

وذات لحظة تعثرت قدماى فى نتوء اصطدمت به فجأة فى الطريق حتى كدت أقع على وجهى، وكان الثقل الذى أحمله يساعد على اختلال توازنى، ولاحظت أن ابنتى ازدادت تشبثا بى، ، فاعتقدت أنها انزعجت خشية الوقوع لكنى سمعتها تهمس: لا تخف يا أبى، إنى أمسكك.

- فعندما يكتب القاص عن شىء، أو مكان أو شخص، وتكون كتابته وصفية، فإنه يتخلى عن الحدث الذى يتطور إلى حكاية، فتغيب القصة، ولكنه عندما يكتب، وينص على ما يحدث، نراه يروى أحداثا تخلق الحكاية بدورها، وبشكل تلقائى.

والسؤال هو : ما الذى يزعج الذين يخشون ألا تكون تجاربهم قصصا قصيرة، على الرغم من أن هناك كتابة ناتجة

عن مجموعة من الأشكال الأدبية المختلفة، يمكن أن نبحث لها عن مسمى جديد بعيدا عن القصة القصيرة - بشكلها الفنى - ومعيارها الأساسي.

واستمرارا للتطبيق نتساءل: هل يمكن أن نطلق على التجربة التالية اسم قصة قصيرة، كما ظن صاحبها؟!

(١)ردة:

« ما علمنا الشعر وما ينبغي له»

«والشعراء يتبعهم الغاوون»

مزقى كل قصائدى... فسوف أرتد

قالت: إننى أتلوها عقب كل صلاة»(١٩)

وهل يمكن أن تشبعنا فنيا تجربة كهذه

(٢)جيفة

«كانت جزءا منى، عمدا فتحت باب جبى المسحور، وشاهدت كل مرايا حياتى، انبهرت، فمدت يدها لتنزع مفتاح الجب المغلق وعلامة الحياة فى رقبتى، كانت يدى أسرع من يدها، فدفعتها لتسقط فى جبى المسحور وبصقت، ثم أغلقت الباب، كلما فتحت الرتاج ودخلت الجب، كانت تخنقنى رائحة جيفتها»(٢٠)

- وهذه لوحة أقرب إلى الفن التشكيلى منها إلى القصة القصيرة، بمفهومها ومواضعاتها الخاصة، وضعها صاحبها، داخل مجموعة قصصية، نراها ومعها غيرها مجرد صور فنية قد تُبهر فى البداية، لكن سرعان ما يتلاشى الانبهار ، ويحل محله التساؤل الممزوج بالاندهاش.

(٣)البحر:(٢١)

«البحر يتسلق الشاطىء الصخرى لا يقع، تفترش موجاته الزرقاء

اللينة، شوارع المدينة النائمة كلها!
يعريها، يحيط ببدنها ، يتعانقان ، يصيران جسدا واحدا .
ذوب من الفرح والضياء، والرذاذ المسكر، يحسه بفمه، يتذوقه وحده، ووحده كان يشهد هذا كل يوم ولم يصدقه أحد أبدا.
بل استنكرته القلوب الواجفة ولم يريدوا أن يعرفوا مثله أن البحر في أيامه الأخيرة.
بدأ يعود ـ لكن غاضبا ـ وهو يرى الشمس كل صبح ترتقى درجة جديدة . ترحل فى الأفق مبتعدة كأنها لن تعود فيروح هادرا يضرب بموجاته والتى تعتمل بغلظة .. يضرب جدران البيوت النائمة، ويدمدم منذرا، وخلفه فى الأفق البعيد تصرخ ملايين النوارس .. وبالأعماق.. يتشكل الزلزال » .

* وعلى الرغم من تميز كتابات (ربيع الصبروت) القصصية، إلا أننا نراه فى هذا الشكل القصصى القصير، تبدو أدواته الفنية تائهة، ولغته عاجزة عن توصيل دلالة معينة فى قالب قصصى، فعلى الرغم من الإيجاز الشديد إلا أن هناك جملا كاملة يمكن الاستغناء عنها، دون أن يختل البناء، لقد غابت القصة فى هذه التجربة، لأن الكاتب رصد فعلا خارجيا يرتبط بشخصية، تخلى فيها عن الحدث واعتمد على الوصف الذى لا يُفضى إلى شىء. فالعبارات المجازية،التى جاءت فى نهاية التجربة، ما الذى تفضى إليه؟ إنها لا تفضى إلى شىء.

نموذج (٥) :

(اغتصاب) ربيع الصبروت (٢٢)

«فى كل يوم ... فى كل شدة أو ألم، أذهب إليه أشكو وهو صامت ، وقور يستمع إلىَّ ، فأعود مطمئنا ... ككل محنة حملت همومى

وذهبت، وقبل أن تتدارك خطاى بتلمس أعتابه وقفت مشدوها حين فاجأنى - لأول مرة -- منهك القوى كان وجهه شاحبا فأيقنت ، أن ديدانا خبيثة بأعماقه تنهشه.

انغرست عينى حائرة مذعورة فى قلبه فأجهش، وتأملتها طويلا - دموعه الحياة - كانت عكرة ملوثة، والشواطىء مجروحة تنز».

- وهناك من الكتاب من يتخذ من اللغة أداة، لتقديم صورة فانتازية لا ترقى إلى مستوى القص، فتنأى بعيدا عن مواصفات القصة، وتتوه ويتوه صاحبها وتبدو التجربة كإرهاصة لم تكتمل بعد.

نموذج (٦) :

(صورة) مصطفى الضبع: (٢٣)

« يقف القط على حافة الشرفة ويراقب المسافة العميقة نحو الأرض، فيشعر بالشوق إليها، حين يعود صاحبه فى منتصف الشوق، يعلق المسبحة على مسمار خلف الباب، ويضع الطربوش على المشجب... يُخرج من جيبه صورة لامرأة نصف عارية.. يحملق فيها وحين يهم بها يندفع القط محتضنا الأرض، ولأنها كانت أكبر من أن يحتضنها احتضنته.

- وأحب أن أختتم هذه الدراسة بنموذج أخير للقاص (عبد الحكيم حيدر) وهو واحد من الكتاب الجدد، الذين يؤثرون الكتابة فى هذا الإطار دون غيره، ويُعد كاتبا مجيدا بحق، لا لشىء إلا أنه يملك الوعى الجمالى والدلالى لهذا الشكل، وإن فلتت منه بعض التجارب وابتعدت عن مواصفات وتقاليد الكتابة فى هذا النوع، فإننا نراها تجارب ضئيلة بالقياس إلى الكم الكبير من الكتابات الفنية. لقد حافظ فى قصة (أسماء) على

الحكاية التى بدت وكأنها حكاية شعبية من تأليف راو شعبى هو (عبد الحكيم حيدر) نفسه. إنها استفادت من الشفافية فى الكتابة واستندت - فى موضوعها - على أساس دينى، عالجه فى إطار قصصى معاصر، مستخدما لغة لا زوائد فيها ولا حشو.

نموذج (٧) : (أسماء) عبد الحكيم حيدر(٢٤)

كان أبوها يحملها على كتفيه مرخيا رجليها أمام صدره وقابضا على حزَّتى قدميها بيديه متجولا بها فى شارعىً عبد الخالق ثروت وعدلى، أحيانا يرنو للحصان الملجم فى الميدان الواسع، وأحيانا يمسح حبات العرق من على جبهته، يداعب بأصابعه بطن قدمها التى فى الصندل فتكركر، ويدخل بها ميدان العتبة.

يتخيل - فيما بعد - بعد أن تكبر - خط الكحل فى عينها، ويتخيل الحاجب المقوس فوق الهدب الطويل، ويتخيل الرجل الأبيض المخنث يلبسها الجاكت المعطر فى البوتيك الزجاجى، ويدوس بكلوة يده على الصدر النافر، ويخصم لها نصف الثمن فيقول لها وهو شارد:

- قال يا أسماء يا بنت الكلب قال:

فتدفن أصابعها فى خصلات شعره الأكرت، ويطقطق لها ضاحكا أصابعها الخارجة من مقدمة الصندل.

ينزلها من على ظهره ويتركها بجوار السبيل يقول لها:

- دقيقة يا أسماء دقيقة دقيقة.

تودعه بكفها، ويرهن هو حذاءه وملابسه كلها عند مخالى. يمشى مخترقا الشوارع والنيل وبولاق، ومع بداية رمال الصحراء ينط نطا على الرمل، وكلما مشى خطوة دارى ما خلفته قدماه، ولما تأخر عليها، بكت ، فمشت تحاول جاهدة أن تقتفى أثره.

ـ وفى النهاية نحب أن نجمل بعضا من موقفنا فى النقاط التالية:

ـ أن شكل القصة القصيرة جدا، لم يجىء ـ عند الكثيرين ـ لضرورة فنية ، بقدر ما جاء تلبية لاحتياجات الصحافة الأدبية التى تُشجع هذا اللون من الكتابة لاعتبارات ضيق المساحة.

ـ كاتب القصة الذى يتمسح بالحداثة، وكتاباته تتمتع بالهشاشة والسطحية، يؤثر الإخبار السريع بدلا من الولوج إلى الداخل، ويتنكر لتقاليد هذا الفن، لعدم درايته بأصوله الفنية وأدواته الإبداعية.

ـ بعض التجارب فى القصة القصيرة جدا، تُحاكى التراث العربى القديم فى نوادره وأخباره، تلك المحاكاة تضعف موقف الكاتب لأنه يرتد بقالبه القصصى إلى الوراء.

هوامش القسم الأول

١ ـ يوسف ادريس ـ القصة القصيرة أكثر الفنون تعقيدا ـ صحيفة الأهرام ص١١ـ العدد الصادر فى ١٩ ابريل ١٩٨٢ .

٢ـ فرانك اوكونور ـ الصوت المنفرد ـ ترجمة: د. محمود الربيعى ـ الهيئة العامة للتأليف والنشر ١٩٦٩م ـ ص١٦ .

٣ ـ يورى تينجانوف ـ ناقد ينتمى إلى المدرسة الشكلية

٤ ـ سوف نورد أوجه الاختلاف ومميزات هذا الشكل فى دراسة قادمة عند الكتاب الذين حاولوا اللجوء إلى هذا الشكل متخيرين نماذج من أعمالهم، ومنهم: محمد مستجاب/ محمد المخزنجى/ وفيق الفرماوى/ رفقى بدوى/ يوسف الشارونى / على شوك/ ربيع الصبروت/ محمد كشيك / عبد المنعم الباز/عبد الحكيم حيدر وغيرهم.

٥ ـ د. محمود الربيعى ـ معنى الحداثة ـ صحيفة الأخبار ـ الصادرة فى ٤ فبراير ١٩٨٥م صفحة الأدب .

٦ ـ نجيب محفوظ ـ الأهرام ـ ص ١١/١٠ مايو ١٩٨٢م ـ الابداع الفنى ليست له حدود .

٧ ـ القصة نشرت ضمن ثلاث قصص قصيرة جدا فى صحيفة الحياة التى تصدر فى لندن ـ العدد رقم ١٠١٨٦ ـ ٢٢ ديسمبر ١٩٩٠م

٨ـ يمكن الرجوع إلى مقال د. شكرى محمد عياد ـ فن ا لخبر في تراثنا القصصى ـمجلة فصول ـ العدد الرابع ـ ١٩٨٢ ـ المجلد الثانى الصفحات من ١١ـ ١٨.

٩ ـ يوسف الشارونى ـ القصة القصيرة نظريا وتطبيقيا ـ كتاب الهلال ـ العدد ٣١٦ ـ ابريل ١٩٧٧ ص٤١

١٠ ـ يمكن الرجوع إلى كتاب : القصة القصيرة ـ آيان رايد ـ ترجمة : د منى مؤنس ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٠م ـ وذلك لمتابعة رأى الناقد (البيرجورج) فى بحثه «القصة القصيرة فى فرنسا ما بين ١٨٠٠ ـ ١٨٥٠)ص٣٠.

١١ ـ انظر ـ انفعالات ـ ناتالى ساروت ـ ترجمة : فتحى العشرى ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧١ ـ قصة رقم (٢٤) ص١٤٧.

١٢ ـ هناك من ينزعج ويبدى دهشته لو أن الكاتب أو الناقد قد استشهد بقول من فلان أو علان، ظنا منه أن فلانا هذا يملي علينا ارادته من خلال أفكاره، والمسألة أن ما يتوصل إليه الآخر من نتائج وآراء، هو رصيد يضاف إلى خبرتنا المعرفية والإنسانية، لا يمكن إغفاله طالما أنه يؤكد ويدعم المعانى التى يريد الكاتب أو الناقد التأكيد عليها، وطالما أنه يدور فى نفس المحور ـ محل النظر .

١٣ ـ البعض يغضب حين تواجهه عبارة (الشكل الأصولى) ويعتبرها مرادفا لعبارة (الشكل التراثى) والفرق كبير بين العبارتين، فالشكل الأول الأصولى يعنى الجذور والأصول فيما يتعلق بالبحث عن الأصول، فالمقامة ـ مثلا ـ تعد من أصول القصة ولكنها تعد فى نفس الوقت شكلا تراثيا.

١٤ ـ فرانك أوكونور (الصوت المنفرد) مقالات فى القصة القصيرة ـ ترجمة د. محمود الربيعى ١٩٦٦م.

١٥ ـ (سعاد) ـ محمد مستجاب ـ نشرت ضمن ست قصص قصيرة جدا ـ مجلة الزهور ـ ملحق الهلال ـ السنة الثانية ـ العدد السادس ـ يونيه ١٩٧٤م ـ ص١١.

١٦ ـ حضن ـ محمد المخزنجى ـ من مجموعة (رشق السكين) ـ مختارات فصول ـ العدد ٨ ـ ١٩٨٤ ـ ص٩٣.

١٧ ـ غيوم ـ من مجموعة الرعد ـ الطبعة الثانية ـ ١٩٧٨ مكتبة النورى ـ دمشق ـ ص٥٨.

١٨ ـ الأعمال الكاملة ـ الجزء الثانى ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٩٣م ـ والكاتب قدم أكثر من قصة تحت عنوان (قصص فى دقائق) والقصة محل الدراسة جاءت ضمن مجموعة من القصص تحت عنوان سبع قصص عن الأطفال ـ ص١٣٩.

١٩ ـ على شوك ـ التجربة جاءت ضمن ثلاثة قصص فى كتاب ـ الوجه الآخر ـ

كتاب الغد - ١٩٩١ - ص١٥.

٢٠ - رفقى بدوى - صباح الحب الجميل - أصوات أدبية - الهيئة العامة لقصور الثقافة - العدد رقم ١٣ - ١٩٩١ ص٢٠.

٢١ - محمد عبد الرحمن المر ، ضمن مجموعة - الفخ - كتاب الغد - ١٩٩١م - ص٩٢.

٢٢ - من مجموعة (المبتسم دائما) - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٠م - ص٦٣.

٢٣ - مصطفى الضبع - مجموعة(هالة القمر النصفى) - نصوص ٩٠ - ١٩٩٢ - ص٩٩.

٢٤ - أسماء - عبد الحكيم حيدر - مجلة شئون أدبية - السنة الخامسة - العدد رقم ١٧/ ١٩٩١

القسم الثانى

خطوة الألف ميل ..
تبدأ بمجموعة قصصية

«أيام هند»
سيد الوكيل

إن مسيرة القصة القصيرة التى يكتبها الشباب تشير إلى تنامى الوعى الفنى بطبيعة هذا الفن الصعب، ذلك الوعى من شأنه أن يساعد فى تقديم تجربة قصصية مُغايرة لتلك التجربة التى لمسناها عند الأجيال السابقة، وتأتى محاولات الكتاب الجدد متناسبة والإمكانات الذاتية التى يملكونها، فقط هم فى حاجة إلى توحيد الجهد لاستكمال الأدوات الفنية، حتى نستطيع أن نقول إن هناك جيلاً جديدا يسير على الدرب، ويكمل المسيرة التى بدأها كتاب الخمسينيات وامتدادها فى فترة الستينيات وما تلاها، ولعل ما تعانى منه القصة الآن من جمود يرجع سببه ـ فى اعتقادنا ـ إلى الرغبة فى الولوج إلى مناطق جديدة، لم تقترب منها القصة فى فترات سابقة على المستويين: الشكلى والمضمونى . هذا بالإضافة إلى رغبة الكتاب فى ارتياد طرق فنية مغايرة بغية التميز والتفرد . وستظل تلك الرغبة محفوفة بالمخاطر لو أن الكاتب انعزل عن تراثه القصصى، فالعبرة فى النهاية أن تكون الطرق الفنية المغايرة امتداداً طبيعياً لفن القصة، وليست مجرد خروج على الأشكال الأصولية لهذا الفن.

ـ والقاص (سيد الوكيل) يعُد واحدا من هؤلاء الكتاب الذين يملكون الوعى الفنى بدرجة كبيرة، حيث نراه يرتاد مناطق جديدة على مستوى المعالجة القصصية، وعلى مستوى اختيار

الموضوع، وعلى مستوى استخدام الأدوات الفنية، ذلك الوعى نراه منعكسا فى مجموعته الأولى التى أصدرها تحت عنوان (أيام هند)؛ وفيها التزم بعناصر فنية لايمكن الاستغناء عنها فى القصة القديمة والقصة الجديدة ـ على حد سواء ـ ومن هذه العناصر (خاصية القص) تلك الخاصية التى استغنى عنها الكثيرون من كتاب القصة الجدد، فبدت كتاباتهم القصصية مجرد تجربة فى اللغة ـ أو بمعنى آخر ـ تجربة مع اللغة، فلم تعد هناك الحكاية التى لايمكن للقصة الاستغناء عنها بأى حال من الأحوال.

ـ من الممكن تطوير الحكاية وطرق معالجتها والنظر إليها، وتطويعها لتلك الإمكانات الجديدة التى تفرضها طبيعة التطور، وتفرضها طبيعة التغير فى الواقع المعيش على كافة المستويات: السياسية والاقتصادية والاجتماعية، ولكن الاستغناء عنها كلية يؤثر على النوعية، ويجعلنا نتوه مع تجارب لانستطيع أن نحدد هويتها، فنصطنع لها مسميات ـ غير موضوعية وغير حقيقية ـ لمجرد أن نعطيها شرعية التواجد.

ـ ومجموعة «أيام هند» تنقسم إلى ثلاثة أقسام، يحتوى كل قسم منهم على تسع قصص، والقضايا التى يتعرض لها الكاتب فى مجموعته، متنوعة، وموضوعاته تتميز بالجدة، وإن بدت ـ بعض القصص ـ كنغمات متكررة فى تجارب أخرى .

والمادة التى يقدمها الكاتب فى قصصه مادة خصبة لاتنفصل عن الواقع المعيش بأبعاده السياسية والاقتصادية والاجتماعية، بقدر ما تتصل مع هذا الواقع فتتفاعل معه، وتعبر عنه محدثة ذلك الصدام الفنى الذى لايبتعد عن الحقيقة بقدر ما

يعبر عنها.

ـ وأرى أن تقسيم المجموعة إلى ثلاثة أقسام، أمر لم يكن محسوبا ـ من قبل الكاتب ـ تلبية لضرورة فنية، بقدر ما جاء تقسيما فيه إجحاف وظلم لبعض التجارب، فمثلاً القسم الأول الذى جاء تحت عنوان «وجوه» اعتمد فيه الكاتب على تقديم شخصيات قصصية حملت القصص أسماءها، فى حين نجد القسم الثانى الذى جاء تحت عنوان (ملامح) يقدم وجوها أخرى يمكن أن تندرج تحت القسم الأول، فالفصل بين الوجه والملامح يعد فصلا تعسفيا، ومن هنا فإن التقسيم لايعد ضروريا ـ كما قلنا ـ لأنه يؤطر التجربة القصصية فى إطار يتسم بالجمود.

وسنحاول هنا أن نحدد بعض الملامح والقضايا التى تشكل ـ فى مجملها ـ طبيعة الرؤية الفنية فى المجموعة . ومنها:

١ـ التعبير عن الشخصية الهامشية، حيث نجد التعبير يتسم بذلك الشجن الذى توجده الألفاظ المستخدمة؛ وتتبع الشخصية يأخذ طابع المتواليات المتصاعدة بالحدث وصولاً إلى النهاية التى تؤكد على مسألة الهامشية تلك . وتمثل هذا الملمح قصص: حنجل / منسى/ زينهم.

٢ ـ الصراع بين الحياة والموت:ذلك الصراع المتفاوت والنسبى الذى لا يمكن معه ـ تأكيد الغلبة لأيهما، فيبدو الأمر وكأنه: انتصار الحياة تارة، وانتصار الموت تارة اخرى (قصص:حنجل/دائرة الصبار).

٣ ـ الطفولة الكاشفة والمكتشفة:ويمثل هذا الملمح قصص: (ولد/وجه حنان المحترق/فتح النوافذ/أيام هند).

٤ ـ مشكلة الحقيقة ونسبيتها: قصص (نظرية الاحتمالات /

احتفال).

٥ ـ الصراع بين الماضى والحاضر. ذلك الصراع الذى يتسم بطابع المفارقة، بين ما حدث بالأمس وما يحدث اليوم، هذه المفارقة، تكشف الواقع وتعريه، وتفضح الشخصية القصصية تحقيقاً لهدف القصة. وتمثل هذا الملمح قصص: (فؤاد مطاوع/ دانيال/ ترزاكى).

٦ ـ عدم التواصل الإنسانى: (هدى كمال/ الذى لا أعرفه / كارتون).

٧ ـ التعرف على طبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة، فى واقع يفرض طبيعة معينة بينهما تحكمها ظروف الواقع الموضوعية وتمثل هذا الملمح قصتا (رجل وامرأة/ اجتياز)

٨ ـ قصص اللحظة الخاطفة، تلك القصص التى تعبر عن قضايا متنوعة، وتُعد تنويعات على قضايا المجموعة الرئيسية وتمثلها القصص التسع التى جاءت تحت عنوان (رتوش) ص٩١.

الشخصية الهامشية:

فى قصة (حنجل) يتعرض القاص (سيد الوكيل) لشخصية الحانوتى، ويعالجها معالجة جديدة؛ حيث إنه يتتبعه تتبعاً جيدا، راصداً التحول الذى يحدث فى حياته، ويغير سلوكه، وينعكس على الناس من حوله (هم يعطفون عليه، وفى الوقت نفسه يحقدون عليه) ونراه يفتقد الحنان والرحمة لدى الآخرين، ولكنه يحس بالرحمة المفتقدة فى ملك الموت الذى رآه مثل موته فأحس أن «له قلب بنت صغيرة محبة، وفهم الذى فى عينى ملك الموت الحنون، فاستبد به حزن داكن صموت كعينيه» ص٨.

يمـوت حنجل وحـيـداً فى حـجـرته، عندمـا هجـره الناس، واعتبروه نسياً منسيا.

ـ على الجانب الآخر نجد (منسى)ـ فى القصة التى تحمل اسـمـه عنوانا لهـا ـ يذهب ولا أحـد يعـرف إلى أين ذهب! و(منسى) ـ لاحظ دلالة الاسم ـ ارتبط وجـوده بوجـود التـراث القديم المتمثل فى الحياة الهادئة، الراكدة الإيقاع، مرتبط بتلك الخـرافـة التى أذاعـهـا (الأسطى ونيس) عندمـا قـال إنه رأى «منسى وهـو يحلق فى الفـجر بين كـوكبـة من الطير، ذاهبـا إلى القدس»ص١١، ويرتبط وجوده ـ كذلك ـ بتلك الشـجرة الكبيرة العتيقة (شجرة الجميز) . والسؤال : ماذا يحدث لو ذهب كل هذا؟! يذهب منسى بالتالى ولا يبين له اثر . ربما يكون قد مات أيضا . و(زينهم) لايستطيع أن يقيم علاقة طيبة وحميمة مع البشر من حوله؛ يصاحب فرسته التى تجر العربة التى يعمل عليها وتسير حياته برتابة ملحوظة، لا يغير طبيعتها سوى هذه العلاقة الجديدة التى نشأت بينه وبين (لواحظ) بائعه الخضار، التى يراها كل صـبـاح تئن تحت حـمل أقـفـاص الطمـاطم والباذنجان؛ وعندما تركب معه لكى يوصلها إلى السوق، يشعر بدفء التواصل.

ـ والكاتب اعتمد فى قصته على الوصف والرصد الخارجى دون الاهتمام برصد المشاعر الداخلية للشخصية رغم أن طبيعة التجربة تستوجب كشف المشاعر الداخلية.

ـ وإذا كان (حنجل) لم يستطع أن يواجه الحياة، التى لم تنتصر له، فانتصر الموت وسيطر على مصيره؛ فإننا نرى الانتصار للحياة فى مواجهة الموت هو محور قصته (دائرة

الصبار) التى تدور أحداثها داخل المقابر ، وشخوصها يمارسون طقس الدفن، والكاتب يرصد ما يستتبع هذا الطقس من ممارسات: قراءة القرآن ... فتح القبر .. إلخ وبينما يحدث كل هذا، يسقط طائر صغير من عش جلست فيه أمه المتلهفة عليه . والكاتب يرصد انشغال الناس بأمر الطائر، ويخرجون من حالتهم الطقسية المرتبطة بالموت كسبب. نراهم يمارسون حريتهم فى الحركة والكلام والفعل دون اهتمام بما يحدث أمام القبر، إنها ممارسة تطرح دلالة التمسك بالحياة فى مواجهة الموت.

إن الفعل على هذا النحو يبدو كمعادل موضوعى للموقف القصصى.

الطفولة الكاشفة والمكتشفة:

القاص (سيد الوكيل) يعالج منطقة جديدة، عندما يتعرض للطفولة، وأعنى بتلك المنطقة: تلك اللحظة التى يكتشف فيها الطفل أنه لم يعد طفلا على الأقل من وجهة نظره هو، وإن بدا من وجهة نظر الآخرين أنه مازال طفلا. إنه يكتشف لحظة التحول تلك. فالطفل داخله، رغم أنه يحيى أحلام الطفولة ويمارس ممارساتها فهو يحلم بجمع النقوة الذهبية، لإعطائها لهذه الصغيرة التى يلعب معها، وعندما يضعها فى ملابسه تتحول إلى فئران صغيرة فيجرى صارخاً، وعندما يضربه أبوه بالخيزرانة، نراه يتوق لسرقتها. يواجه الكبش الفحل؛ والكاتب يرصد علاقة الطفل (ببنت العرب) تلك التى يعطيها الخبز، فتعطيه اللبن (أرضع اثداء النعاج أمام الكبش فى تحد) . ولما حدث ختانه، هربت منه (بنت العرب) فحرم لقاءها، وحرم أثداء

نعاجها . عندما يتحدى الطفل الطفولة فيه، تخرجه البنت الصغيرة من عالمها، وتدخله إلى عالم الكبار الذى تخافه ولا تريده، فهى مازالت طفلة.

ـ والطفل فى قصة (أيام هند) يواجه الحياة الجديدة، تلك التى يحياها فيراوده الحنين إلى الماضى القريب، أيام اللعب مع (هند) فيتذكر أشياء كثيرة حدثت من قبل. يريد أن يصنع لنفسه صندوقا للدنيا، تشاهده هند. أحلامه الماضية تتصارع داخله، فى لحظة الكشف والانفجار، الاكتشاف الأول. والولد فى قصة (ولد) عندما يرى ذلك الغريب يأتى فى عز النهار، فتلقاه الأم بالقميص الأحمر الستان (وفى كل مرة تقول ياولد.. خذ الوابور، للسمكرى) ص٣٩ . هذا الولد، نراه يتمرد على هذا الفعل، لأنه يعلم بمدى الخطأ الذى يحويه فيقذف الوابور على الأرض، ونراه يواجه تهديد أمه بأنها ستقول لأبيه إنه كسر الوابور . والأب الغافل يأتى فى المساء ، فيلوك الحشيش فى فمه، ويهرب من رائحة الجاز المتسرب من الوابور، وينام على السرير شبه مريض . (الولد) يحلم بالفاكهة، لكنها تختلط ورائحة الأشياء الأخرى: الشاى/ الطبيخ المغلى/ الجاز. إنهاحياة لاطعم حقيقيا فيها، ولاطعم صادقا لها. يعيشها الولد، وتعيشها الزوجة ويعيشها الزوج. وفى قصة (وجه حنان المحترق) نرى الطفل يواجه الحياة بمفرده، فأمه مريضة، وأبوه صرخ فى وجهه (إذهب وأطعم نفسك)، وعندما تلقى الصفعة الأولى من الكف المشحم الخشن، غاص بكل براءته تحت السيارات القديمة، كان دائما يتخيل وجه حنان التى ماتت محترقة يطارده، ولا يستطيع منه الهرب، سوى باحتضان ومصادقة الكلب الذى ينام معه

تحت العربة، والناس فى مواجهة هذا المشهد لا يملكون إلا الحديث عن حكمة الخالق (لأن طفلا وكلباً لم يمتا) ص٤١. الكاتب يقدم ما وراء المشهد . وصولاً للمأساة التى يحياها الطفل فتضيع براءته الحقيقية.

نسبية الحقيقة

– هناك صراع بين الحقيقة وبين الاحتمالات فى قصة (نظرية الاحتمالات) . بطل القصة تعرف على امرأة مارس معها الجنس؛ ومارسه معها صديقاه . وعندما يعلم من صديقه الطبيب أنه يمكن للمرأة أن تحمل طفلا، فى الفترة بعد انتهاء الدورة الشهرية بثمانية أو تسعة أيام، نراه قلقا، ودائم التفكير. هل يمكن أن تكون المرأة قد حملت؟ والطبيب لا يدعه يصل إلى الحقيقة. يقول:

– ثمة احتمال أنه لم يحدث على الإطلاق، أن تكون كاذبة بشأن التواريخ أو أن تكون عاقرا مثلا.

– وهنا يقع البطل فى بؤرة الصراع ما بين الاحتمالات والحقيقة. وهذا يؤكد أن الحقيقة أمر نسبى تماماً. فما تراه أنت حقيقة أراه أنا احتمالاً، وما تراه أنت احتمالا أراه أنا حقيقة. وهكذا.

– وفى قصة (احتفال) نرى أن الإنسان عندما يبحث عن الحقيقة فإن بحثه، يبوء بالفشل، ويدخل فى دوامة أخرى لم يكن فى حسبانه التعرض لها. فبطل القصة تخبره زوجته أنه لم يحتفل بعيد ميلاده ولا مرة، ولذلك يحاول البحث عن تاريخ ميلاده، وفى رحلة البحث هذه، يكتشف أنه فقد اسمه كذلك، فلايجد أمامه إلا الذهاب إلى القرية التى ولد فيها ومقابلة

(القابلة) وعندما يصل إليها يجدها قد ماتت، ويسأل ابنتها فتخبره أن زوجته تحتفل الآن، فيذهب إلى بيته، لكنه لا يستطيع دخول شقته، فالزوجة تخبره أن زوجها بالداخل يحتفل بعيد ميلاده، فيتركها ويرحل . الحقيقة نسبية. والبحث عنها يؤرق الإنسان . والجمال أيضا نسبى، فالبطل ينظر – فى البداية – إلى ابنة القابلة، فيراها رائعة الجمال ص٨٥ ثم تتحول فجأة إلى وجه بشع غائر العينين المتآكلتين ٨٦.

– ونقول إن هذه القصة وسابقتها تعد نغمة مكرورة، وجدناها فى معالجات كتاب آخرين. وعلى الكاتب ألا يهتم بالأفكار المجردة، لأنها تضع الواقع فى الخلفية.

الماضى الممتد / الحاضر المسيطر

– تعتمد قصة (فؤاد مطاوع) على المفارقة بين ما حدث بالأمس وما يحدث اليوم، مفارقة مغزاها رمزى ودلالى. وينسحب على الواقع الآنى.

– (فؤاد مطاوع) كان جندياً وطنيا . قوى البنية، يعتمد عليه الزملاء فى القيام بالمهام التى لا يستطيعون القيام بها. يقع فى الأسر أثناء الحرب. ثم يعود مع العائدين إلى الوطن . بعدها يرى راوى القصة صورته فى الصحيفة وقد قُتل على أيدى رجال الشرطة، لأنه – فيما يبدو من القصة – أصبح عضوا فى جماعة إسلامية تلجأ إلى العنف فى مواجهة الأمور . إن دور فؤاد مطاوع فى الماضى انطلق من حبه للوطن، ودوره فى الحاضر ينطلق من عدائه له.

– و(دانيال) كان يعيش فى الماضى عيشة راضية، كلها صحة وفتوة، وهو فى الحاضر حطام وضعف وفقدان توازن

وتهرؤ نفسى . نراه يدخل المصحة النفسية للعلاج، وصاحبه - راوى القصة - يذهب لزيارته برفقة (تريزا) أخت دانيال؛ وهناك تتداعى الذكريات عند الراوى، ويستعرض لنا من خلال التذكر: موت (عوض افندى) أبو دانيال، وتريزا، ويتذكر تريزا الجميلة، ويتذكر ذكريات مدرسة (إسماعيل القبانى) وتفوق(دانيال) الدراسى على كل زملائه . يتذكر كل هذا ، بينما يعرف من الأخت ان (دانيال) كان قد حصل على الماجستير فى الديناميكا، وسافر إلى (كندا) . لكن الذى لانعلمه هو: لماذا دخل دانيال المصحة. ولماذا سافر إلى كندا؟! اعتمد التكنيك - فى هذه القصة - على البناء الهندسى الصعب، رغم تماسكه.

- إن التحول فى قصتى : (فؤاد مطاوع) و(دانيال) ليس له مبرر على المستوى الموضوعى، وأرى أن الموضوع بهذا الشكل الذى جاء عليه فى القصتين يعد ناقصا خاصة وأن اهتمام الكاتب بالواقع الاجتماعى الذى يحكم حركة الشخوص، هذا الاهتمام يجعله مهتماً أكثر بكشف الأبعاد التى تبرر السلوك.

- وهذه النقطة نجدها متحققة فى قصة (ترزاكى) حيث إن بطلها يعيش منسحبا من الحياة الحاضرة، لأنه تحمل - وحده - عبء الماضى . فالأسرة هاجرت إلى الخارج بعد قيام الثورة وفرض الحراسة، وعندما تزوج من المرأة الإنجليزية قتلها لنهمها، الذى دفعها للجوء إلى الخدم والسريحة . فقضى حياته فى السجن بعد أن كان طبيبا ناجحا، يحمل زمالة الكلية الملكية.

وهو فى الحاضر يعيش فى منزله الآيل للسقوط، و(ترزاكى)

هو اسم الجد الأكبر، الذى ينسب إليه بطل القصة، الذى أدمن شرب الخمر والمعسل ، وعمل بمهنة اصطياد الثعابين والاتجار فى سمومها الغالية. والقاص (سيد الوكيل) أقام مقابلة فنية بين الماضى والحاضر، بواسطة راوى القصة، الطبيب الذى أراد أن يستأجر الشقة التى يسكن فيها (ترزاكى) لكى يفتحها عيادة، لكنه عندما يواجه بالماضى الممتد، يهرب ويترك المكان .

انعدام التواصل:

ربما كانت هذه الفكرة موجودة فى أعمال كثيرة من المجموعة التى بين أيدينا، ولكنها موجودة بشكل أكثر فى قصص: هدى كمال/ الذى لا أعرفه / كارتون.

ـ فى قصة (هدى كمال)، هناك علاقة تربط بين راوى القصة والمعذبة (هدى كمال)، وهذه العلاقة ليست محددة بشكل قاطع، لكن هناك ثمة علاقة. فهى فى احتياج دائم له، وهو أيضا. لكنهما لا يلتقيان إلا مصادفة، فنجد المرأة تتمرد فجأة على الرجل، والرجل فى نهاية القصة ينسحب من منزلها فى هدوء. فهو لم يفاجأ بهذا الفعل، لأنه قد مر به من قبل. وفى قصة(الذى لا أعرفه) نجد بطلها يفضح الواقع الخارجى من حوله، فنكتشف عن طريق الحيلة، الصراع الذى يدور داخله ، والصراع الذى يدور خارجه . فالرجل المجهول يقحم نفسه لمصادقة بطل القصة، ويقنعه بأن السفر إلى الخارج ضرورة، وعليه أن يسافر، ويتركه ويرحل من القطار. وعندما يفكر بطل القصة فيما حدث؛ ويتساءل: كيف حدث؟ نراه يمارس نفس اللعبة مع راكب آخر، لكى يقنعه أن العودة إلى الأرض هى الحل. وهذا الفعل الذى قام به أعاد له الابتسامة والاتزان.

ـ إنه الحل الفنى لافتقاد التواصل الإنسانى.

ـ وعندما يفشل بطل قصة (كارتون) فى مواجهة شقيقه، الذى يضع يده على الأرض، ويملك كل المستندات، بينما هو لا يملك سوى صورة الحكم الابتدائى التى لا تقوم دليلا على إثبات الحق الضائع . عندما يفشل فى هذا ينصحه المحامى بأن يشارك أخاه اللعبة وإلا خسر كل شىء، ونراه يعيش تلك الحالة الكابوسية التى تأتيه دوماً كلما ذهب إلى النوم .. إذ يأتيه شخص يدعى (ماسنجر) بطل أفلام الكرتون . إنه يريد تلك القوة الخرافية التى يتمتع بها، تلك التى تسحق الأشرار وتقضى عليهم.. إنه عاجز تماماً عن المواجهة، وأرى أن القصة لم توفق فى إبراز الجوانب الإنسانية، بقدر اهتمامها برسم الصورة الكابوسية التى تظهر الدلالة من خلالها، ولكنها دلالة مباشرة استندت إلى التناول الهندسى للموضوع محل المعالجة القصصية.

الرجل / المرأة

ـ فى قصة (رجل وامرأة) تقوم علاقة بين رجل ما وامرأة ما. علاقة هامشية تماما، لكها تكشف الرغبة فى التواصل . والرغبة فى البحث عن الآخر . إنها جاءت للبحث عن ولدها التائه، وهو يجلس فى قسم الشرطة ،بينهما بعدها تتغير طبيعة الشخصية.

ـ إننا لانعلم شيئا عن هذه الشخوص، فبدت منسلخة عن الواقع الاجتماعى الذى يحكم حركتها.

ـ والكاتب فى قصة (اجتياز) يقيم معادلا موضوعياً طرفه الأول الرجل المريض وزوجه التى تأخذ بيديه حتى يجتاز الطريق وصولا إلى المصحة. حيث إنه يعانى من حمى شديدة .

والطرف الثانى المباراة التى تقام بين الفريقين الأولين . الرجل ضعيف جدا، المرأة تعطيه القوة بتلك الكلمات الرقيقة التى تبثها فى نفسه. فالمرأة يمكن لها أن تضعف الرجل ويمكن لها أن تقويه. وهذا ما تقوله القصة . نراه ضائعا فى الطريق لا يستطيع السير، ولا يقدم له أحد العون سوى زوجه التى تتساءل معقبة على المباراة: تفتكر من يكسب؟!

بينما هو يتساءل : تفتكرى من يخسر؟!

ـ إنه صراع بين الكسب والخسارة. صراع بين الحياة والموت، تحسمه لصالح الرجل المرأة القوية، القادرة على المعاونة، وأرى ان نهاية القصة جاءت مباشرة تماماً لأنها قامت بكشف الفكرة.

قصة اللحظة الخاطفة

فى المجموعة تسع قصص جاءت الواحدة منها فى صفحة أو صفحتين فقط، لكنها تجارب مشحونة بالانفعالات، ونراها لاتخلو من موضوع، لكنها تعبر عن أفكار وتُعطى دلالات متعددة.

ـ وإذا كان الكاتب الفرنسى (موباسان) قد اكتشف اللحظة، التى كونت فيما بعد الشكل الفنى المعروف بالقصة القصيرة، فإن (سيد الوكيل) اكتشفت اللحظة الخاطفة، بطريقته هو . اهتم بالواقعية ذاتها . رصدها وصولاً إلى دلالة معينة . وهذا الاستخدام، يكشف لنا صعوبة وضع مفهوم محدد، فالقصة القصيرة يمكن لها أن تتطور تطورا طبيعيا من داخلها، هذا التطور هو الذى يبرز علامات الحداثة، وعلامات المغايرة، تلك التى ـ من خلالها ـ نستطيع أن نحدد ماهية القصة.

ـ ومن الصعب تلخيص محتوى القصص التسع التى وضعها

الكاتب تحت عنوان «رتوش» لأنها عبارة عن لحظات ـ كما ذكرنا ـ لا تخلو من الحدوتة بقدر ما تعتمد عليها؛ لجا الكاتب إلى الرصد الفنى الذى يعطى للنص القصصى دلالته ويحدد مغزاه.

ـ فى قصة (ضرير) يعبر الكاتب عن فكرة الخوف، تلك الفكرة التى تجمع بين اثنين: فتاة وفتى . كل منهما يرغب فى الآخر، ويخافه فى الوقت ذاته، بينما كل واحد منهما، يحاول إبعاد الخوف عن الآخر. والرجل فى قصة (البركة) يتابع تصرف المرأة الغامض ويرصد ما حدث بينها وبين زوجها فى الشارع بشكل يفضح عبث الواقع. والتعبير عن لحظة (الانتظار) نراه فى قصة (انتظار) حيث قدرة الكاتب على تتبع لحظة الانتظار ونقل قلقها وتوترها عن طريق اللغة الفنية. ويعبر عن لحظات التحول السريعة داخل الإنسان فى قصة (لون آخر للعبور). فالشاب يعاتب فتاته فى الطريق. ويتصاعد بينهما النقاش ، فتتركه عابرة الجانب الآخر للطريق، فتتبعثر كتبها على الأرض فيتقدم إليها آخر بين تتابع السيارات، ويلملم ما تبعثر فى هبات الريح «فلا يبين شىء غير ابتسامة ونظرة منغومة بلون آخر» ص١٠٠ . إنه التبدل والتلون، يعبر عنه الكاتب ببراعة وقصص (امرأتان/ حر/ تقليب النار / الشاروقة/ قصة) تندرج أيضا ضمن قصص اللحظة الخاطفة، وأرى أن هذا النوع من المعالجة الفنية التى يطلق عليها (القصة القصيرة جدا) يحتاج ـ بمفرده إلى وقفة أخرى ، نحدد من خلالها ماهية هذا الشكل ومدى استجابته لقضايا الواقع؛ وعناصر الحداثة والمغايرة فيه، خاصة وأنه قد أصبح شكلاً يستهوى الكثيرين من كتاب القصة الشباب

«العصافير لا تعشق الطيران» *
إبراهيم عيسى

(١)

* إن التعرض لأعمال كاتب قصصى جديد بالنقد، عمل محفوف بالمخاطر والمحاذير، أو بعبارة أخرى يحتاج إلى وقفة متأنية وموضوعية، ويرجع هذا الأمر لأسباب كثيرة ومتعددة، تتعلق فى - مجملها - بالنقاط الآتية:

١ـ المتغيرات التى حدثت فى الواقع.

٢ـ المتغيرات التى حدثت فى طبيعة الفن نفسه(الشكل / المضمون / الدور).

٣ـ المناخ الثقافى ذاته، والحركة النقدية بشكل خاص.

كل هذه الأسباب - وغيرها - تترك بالضرورة تأثيراتها على الكاتب، وتنعكس على أعماله الإبداعية، إما سلبا أو إيجابا.

- أما فيما يتعلق بالمتغيرات التى حدثت فى الواقع فنقول:

إن كتاب القصة القصيرة الذين ظهروا فى الثمانينيات، كانوا نتاجا للمتغيرات التى حدثت فى السبعينيات، وهى متغيرات كثيرة على المستويات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والعسكرية، وبالطبع فإن الكاتب لا يكتب بمعزل عن الواقع المُفرز لتلك القضايا المتصلة اتصالا مباشرا أو غير مباشر بالمتغيرات الجديدة. وربما يكون التقسيم المرحلى - تبعا للحقبة

الزمنية ومقدارها عقد من الزمان - فيه تعسف، على اعتبار أن الأديب نتاج مراحل متعاقبة ومتواترة، بالإضافة إلى أن الأجيال الأدبية متصلة اتصالا نجد أنفسنا - أمامه - عاجزين عن التحديد الزمني بشكل قاطع، ورغم هذا التحفظ إلا أننا نرى هذا التحديد - ولو لم يستند إلى حقيقة موضوعية قاطعة - ضروريا ، ولو بشكل أولى، حين نتعرض لكاتب نبحث فى أعماله عن هذا الاتصال بقضايا الواقع، ونبحث - كذلك - عن مكونات الرؤية الفنية لديه، ومدى قربه من الواقع أو ابتعاده عنه، صدقه من عدمه، استفادته من انجازات السابقين عليه، ما الذى أضافه إلى سابقيه، وكيف أضافه... ولماذا؟! وغير ذلك من النقاط التى يضعها الناقد نصب عينيه ، حين يقف متعرضا لنقد أعمال أدبية لكاتب جديد.

- أما فيما يتعلق بالمتغيرات التى حدثت فى طبيعة الفن ذاته، فسوف نتعرض لها أثناء قراءتنا لقصص المجموعة.

- أما عن النقطة الثالثة الخاصة بالمناخ الثقافى ، والحركة النقدية بشكل خاص، فقد لاحظنا أنه فى الفترة الأخيرة - وأعنى الثمانينيات - قد ظهرت بعض الظواهر السلبية التى حكمت واقعنا النقدى، منها : توقف بعض الأقلام النقدية الجادة والتى كان لها دور مؤثر فى الستينيات وأوائل السبعينيات، وانشغال أصحابها بكتابات تخدم فى مجالات أخرى ، مختلفة عن مجال النقد، بالإضافة إلى وجود النقد «المُجامل» - إن صح التعبير - أى النقد الذى لا يستند على أسس موضوعية، كذلك عدم ظهور ملامح محددة لإبداعات الثمانينيات يمكنها أن تطرح - فى مجملها - مؤشرا للحركة الإبداعية، وبالتالى فلم يفرز هذا الجيل

نقاده بشكل مؤثر وملفت للنظر، بل هى اجتهادات وكتابات فردية لا يصح أن نطلق عليها حركة نقدية مواكبة لحركة الابداع، وسقطت القاعدة التى تقول: إن كل جيل يخلق نقاده، وذلك لأن هذا الجيل لم تكن له ملامح محددة، يمكن أن تُشكل ظاهرة ابداعية تسير نحو غاية واحدة أو (هم واحد) (كما ذكرنا) فسارت الإبداعات فى اتجاه، وسارت المحاولات النقدية المواكبة فى اتجاه آخر، وكلا المسارين لا يلتقيان فى نقطة واحدة. وإن التقيا، رأينا تلك العدوانية الظاهرة بين المبدع والمتلقى. تلك العدوانية لها أسبابها، ومن أهم هذه الأسباب: النقطة التى طرحناها منذ قليل وهى غياب النقد الموضوعى الجاد، ولو قلنا أن النقاد الكبار قد توقفوا عن متابعة الحركة الابداعية فى مصر، فهذا أمر طبيعى يتساوى معه توقف بعض الأدباء الكبار عن الإبداع، ولو استطاع كتاب اليوم أن يشكلوا تيارا إبداعيا واضح الملامح ، ومحدد الهوية والتوجيه، لأفرز نقادا حقيقيين أو قل محترمين من داخله.

- ولكن الظاهرة الواضحة - الآن - على الساحة الثقافية وجود إبداع نصفه - على الأقل - حقيقى، لكنه لا يظهر بشكل مؤثر، لغياب الناقد الموضوعى الذى يسأل البعض: أين هو؟! والناقد الموضوعى هو الذى يؤمن بأن دور النقد هو كشف العمل الإبداعى كشفا جديدا، وهو يتفق مع الإبداع كونه اكتشافا للواقع، اكتشافا جديدا، لأن كليهما ابداع، وأيضا على الناقد الموضوعى أن يكتشف المبدع الحقيقى والأصيل، بل ويتنبأ بظهور الشخصية المبدعة ويتتبع خطوات تطورها الفنى فتحدث - بالتبعية - تلك المواكبة المأمولة . وغياب الناقد الموضوعى

وحضور الناقد غير الموضوعي، هو الذى يخلق تلك الحالة من الاستياء العام من قبل المبدعين تجاه النقد والنقاد، إلى الحد الذى يُوجد هذه العدوانية التى ذكرناها آنفا.

* وغياب دور الناقد الحقيقى هو غياب للعقل المنظم الواعى، وغياب الناقد الحقيقى الواعى هو سند لظهور الناقد غير الموضوعى.

- وفى اعتقادى أن النقد الجاد هو الذى يحترم صاحبه عقله أولا، قبل أن يحترم عقول الآخرين، فلا يكتب كلاما لا يستند إلى الحقيقة، وتحكمه أهواء كثيرة ترتبط بالمصالح الشخصية... الخ. وهذا لا يعنى أن الساحة خالية تماما من الناقد الموضوعى، بل هو موجود، كما أن الإبداع الحقيقى موجود هو الآخر، لكنه ليس بالقدر الكافى الذى يسمح بظهور اتجاه نقدى موضوعى مواكب للابداع وهو ضئيل بالفعل(١).

(٢)

* يأتى هذا متصلا مع حديثنا عن المجموعة القصصية الأولى «العصافير لا تعشق الطيران» للقاص (ابراهيم السيد عيسى) وهو واحد من كتاب هذا الجيل، أى الكتاب الذين ظهروا فى الثمانينيات، نشر بعض أعماله القصصية فى تلك الفترة. ومجموعته الأولى تحتوى على إحدى وعشرين قصة قصيرة، يمكن تقسيمها إلى مجموعتين - من زاوية الشكل الفنى المستخدم - المجموعة الأولى تندرج قصصها تحت ما يسمى بالقصة القصيرة بشكلها المتعارف عليه، وتمثلها قصص: (فى

الصيف يرحل الأحبة - الصخب - الجانب الآخر من الشاطىء - الطريق إلى باب زويلة - ورد النيل - الأحصنة المعلقة - الخليفة - كل هذا يحدث لحسن - حكاية الصديق ع ش الليلية - النخلة والرجل المصلوب - فنتازيا الأمكنة - اغلاق العيون المقفلة - السؤال - لقطة الموت).

- أما عن المجموعة الثانية فتندرج قصصها تحت ما يسمى بـ (الأقصوصة) أو بالقصة القصيرة جدا، كما يطلق عليها الآن، وتمثلها قصص: (الشوارع النائمة - العصافير لا تعشق الطيران - النافذة لا تفتح ليلا - الطريق إلى المدينة - ثلاث دمعات فى عين عزة - الظهر للبكاء)

- وهناك قصص فى مجموعة (العصافير لا تعشق الطيران) لا يمكن أن تندرج تحت أحد المسميين السابقين، كونها صورا قصصية لم تحقق شروط الفن القصصى الجيد، وهى : الصمت، الأحصنة المعلقة، الصور ، النافذة لا تفتح ليلا. وسوف أتعرض للأسباب التى تُبعد هذه التجارب عن طبيعة الفن القصصى أثناء التحليل.

(٣)

تعتمد الرؤية الفنية فى قصص المجموعة - بنوعيها - على طرح مجموعة من القضايا والمضامين، افراز الواقع المعاصر، وتتعدد موضوعاتها، وتتفاوت فقط من زاوية المعالجة الفنية.

قضية : الهجرة إلى خارج الوطن كما فى قصة (فى الصيف يرحل الأحبة). وقضية القهر النفسى المتعلق بقهر اقتصادى أو

ناتج عنه كما فى قصتى (ورد النيل - الشوارع النائمة). حالة الاغتراب الانسانى، كما فى قصص: (الأحصنة المعلقة - كل هذا يحدث لحسن - إغلاق العيون المقفلة). البحث عن البطولة أو البطل الغائب عن المجموع كما فى قصة (الخليفة) وقصة (الطريق إلى باب زويلة). الاحساس برتابة الواقع والتعبير عن هذا الاحساس فى قصص (حكاية الصديق ع ش الليلية) (فنتازيا الأمكنة) و (النافذة لا تفتح ليلا). الاحساس بالمطاردة والخوف الذى يدعو إلى الفرار كما فى قصص: (النخلة والرجل المصلوب - السؤال - العصافير لا تعشق الطيران). القضية السياسية: حرب اكتوبر، فى قصة (الجانب الآخر من الشاطىء) قضية فلسطين فى (ثلاث دمعات فى عين عزة).

- هذا بالإضافة إلى بعض القصص التى تركز على القيم الإنسانية النبيلة، والبراءة الطفولية وهى (لقطة الموت)، (الطريق إلى المدينة)، (الظهر للبكاء)..

(٤)

* فى قصة (فى الصيف يرحل الأحبة) يتعرض الكاتب (ابراهيم عيسى) لموضوع هجرة الشباب إلى خارج الوطن أو الهجرة بشكل عام، بحثا عن أسباب الحياة، وهو موضوع حيوى تناوله من قبل العديد من كتاب القصة والرواية نذكر منهم محمد جبريل فى مجموعته القصصية (هل) وعبد الله خيرت ومجموعته (رحلة الليل) ومحمود العزب ومجموعته (زمن الحصار) ومحمد محمود عبد الرازق ومجموعته (الجُرح الغائر) وإدريس على

ومجموعته (المبعدون) واسماعيل العادلى فى مجموعته (العام الخامس) وغيرهم من الكتاب والروائيين.. وللكاتب حرية أن يختار موضوعه، وأن يعالجه كيفما أراد، فقط عليه أن يلتزم بمعيار الصدق الفنى.

- وبطل القصة (عاطف) ترك أرضه وبلدته الصغيرة وأهله وأمه الوحيدة، ترك كل هؤلاء راحلا حيث العمل خارج الوطن، وحيث المال ، فهو يرى كل شباب البلدة يسافرون، فما الذى يدعوه للبقاء، وأبوه مات دون أن يعلمه مهنة الزراعة، فقد أراد له الشهادة الدراسية، لكن الشهادة لم تحصنه، ولم تمنعه من السفر ، والكاتب يركز على لحظة الرحيل فقط، وما يعتمل فى داخل بطل القصة من مشاعر شتى ، صاغها من خلال ضمير الغائب، اعتمادا على الفعل المضارع الذى يعطى دلالة وزمن حدوث الفعل فى الحاضر، دون الاهتمام بما حدث فى الماضى، وبما سيحدث فى المستقبل، مستعينا فى جزء من القصة بأداة (الفلاش باك) أو العودة إلى الماضى كحيلة لكشف الشخصية القصصية فى علاقته بأبيه، لكننى أرى أن هذه الأداة لم تستخدم بشكل فنى جيد، لأنها تتطلب وعيا بطبيعة التناول الفنى المتعلق بها، فاعتماد الكاتب على الحوار وحده لم يحقق التأثير المطلوب، أى أنه لم يُعمق تلك العلاقة ، بالإضافة إلى سطحية اللحظة التذكرية التى عاشها البطل، وجعلته يعود لكى يقرأ الفاتحة على قبر الأب، ثم يُسرع لاهثا خلف العربة التى ستنقله خارج القرية.

والكاتب على وعى بطبيعة العبارة القصصية وتوظيفها خلال السياق العام للقصة، إلا أن الحوار - خاصة فى الجزء الأول ،

والذى استخدم فيه مزيجا من العامية والفصحى لم يكن جيدا.
- من ؟عاطف! كيف حالك؟
- أهلا «أبوى» الحاج.
- على فين ومعك الشنطة!
- على العراق بإذن الله.

* وعن قضية القهر النفسى المتعلق بقهر اقتصادى، تدور قصة «ورد النيل». بطلا القصة (الفتى والفتاة) متحابان، يشعران معا بالقهر المادى الملموس حيث الاتوبيس المزدحم، والمعنوى حيث يدعوهما الرجل العجوز - ساكن القبور - كى يجلسا معا على انفراد فى مكان يوفره لهما ، يستمتعان فيه سويا. ومن ناحية أخرى نرى المرأة اللعوب صاحبة العربة، تدعو بطل القصة إلى ممارسة الفحش معها، بينما هو يشكو لها ضيق حاله وحاجته إلى شقة «لأنه خاطب منذ سنوات، من سكان القبور الذين تسمعون عنهم فى التليفزيون» لكنها لا تشعر بمعاناته فتتركه راحلة.

- والبطل محاصر بكل هؤلاء / برجل القبور ... بالمرأة اللعوب ... بذاته غير الراضية بواقعه، هذا الحصار يقهره نفسيا فلا يجد منقذا له سوى تلك الكف الصغيرة- كف خطيبته، والكاتب يعتمد فى معالجتة هذا الموضوع على أسلوب التذكر، فبينما الحدث الرئيسى هو بكاء الحبيبة داخل الأتوبيس المزدحم ثم نزولهما معا نتيجة هذا الفعل، لكى يجلسا معا على النيل، يشرد البطل بخياله فيتذكر الحدث الثانى الذى يعبر عن جوهر المأساة، ثم فى نهاية القصة يعود إلى الموقف الأول. إنه أسلوب الارتداد والتذكر ، لكن الكاتب اعتمد على الوصف، أى

وصف الحالة، ولم يهتم - فى أجزاء من القصة - بالولوج داخل الشخصية ذاتها رغم أن الحدث أساسه نفسى.

* وعن حالة الاغتراب الانسانى والضياع تدور قصص (الأحصنة المعلقة - كل هذا يحدث لحسن - إغلاق العيون المقفلة).

فتجربة (الأحصنة المعلقة) لا تعتمد على الحدث القصصى بمفهومه الفنى ، حيث غاب الفعل محور التفجر، اعتمدت التجربة على المقاطع الخبرية، التى تعطى - فى مجملها - ذلك الاحساس بتلك الحالة من الاغتراب التى يشعر بها بطل القصة، فهو يعيش الفوضى الحياتية. وغياب هذا الفعل عمل على ضعف التجربة، لأنها عبارة عن رصد حالات متعددة فى قالب قصصى.

إن تواتر الحالات جاء تعبيرا عن الخارج دون الاهتمام بما يعتمل داخل الشخصية، وتلك النقطة - أى نقطة التعامل مع الشخصية من الخارج - وجدناها فى أكثر من تجربة في مجموعة «العصافير لا تعشق الطيران» رغم أن الشخصية لدى الكاتب - بشكل عام بارز - شخصية مأزومة ومقهورة وواقعة تحت ضغوط كثيرة، أسبابها متعددة. إنها شخصيات نتاج واقع يقهر فى الانسان انسانيته ويجعله يعيش على هامش الحياة، مجرد مخلوق بشرى عاجز عن الفعل. كل هذه المعانى كان يمكن لها أن تعمق إحساس الكاتب بأبطاله القصصيين ، فالبطل فى قصة (كل هذا يحدث لحسن) واقع تحت أسر الظروف القاهرة التى تضعه على حافة الجنون، أو وضعته بالفعل فى الجنون نفسه، لكن المبرر الفنى والموضوعى ليس

كافيا بالقدر الذى يدفعنا إلى فهم أكثر للشخصية، فالبطل لا يستطيع أو لا يملك المقدرة على تربية أولاده، ولذلك فهم يرتكبون الجرائم، وعمله فى ورش السكة الحديد لا يساعده على القيام بمهامه نحو أسرته الصغيرة، إنه بطل من القاع. والراوى المستخدم لا نعرف بالتحديد ما علاقته بحسن؟ إنه يسرد عنه وربما أن ضعف البناء القصصى فى هذه التجربة جعل صوت الكاتب يتضح فى أكثر من موقع: مثل قوله: «سألنى عن الحال: فسألته عن الحال دون أن أجيب. سألنى عن الأخبار فسألته عنها دون أن أجيب». أو عندما يقول « داست امرأة سمينة - حتى الانفجار – على قدمى»، فعبارة «حتى الانفجار» جاءت كحجر عثرة فى السياق القصصى. والجزء الذى يبدأ بعبارة «خرج الطفل فى نهار يوم حار، أمسسك بالحجارة الملقاة.. إلخ». وينتهى بعبارة «قدموا بلاغا للشرطة» مع طوله إلا أنه خروج على الحدث الأصلى وصولا إلى حدث فرعى ليس له مبرر على مستوى التناول الفنى للموضوع محل التجربة . بالإضافة إلى مسألة التكرار - التكرار فى العبارات - التى تتخذ سمة التعليق المباشر مثل : «ابنه شاب ذو رتبة كبيرة، أو على الأقل محترمة».

«نهره الشاب ذو الرتبة الكبيرة، أو على الأقل المحترمة»!

- والتشبيهات الساذجة - وسط السياق القصصى - «من يخاطب زوج أخته » أو «من يخاطب خال زوجته» أو التعليق «إنه كثيرا ما لا يأتى». ومسألة تدخل الكاتب بصوته نجدها - كذلك – فى بعض عبارات قصة (اغلاق العيون المقفلة) خاصة قوله «مسرعون دائما سائقو اللورى». وهو فى قصته تلك يتناول بطل

القصة المتمثل فى ذلك الجندى الذى يعمل داخل نقطة للمرور، لكنه عند الكوبرى المتهالك، أثناء بحثه فى مذياعه الصغير عن محطة القرآن الكريم لا يجدها ، بل يجد محطات أخرى، تطغى على رغبته الحقيقية فى البحث عن محطة القرآن الكريم، يسمع ـ من خلالها ـ «أن الخطر محدق من كل مكان، الصهيونية العالمية، والامبريالية وأشياع روسيا وأعوانها العرب العملاء» ثم يرى صورة كبيرة لزعيم يبتسم وجمهور يصفق على صفحة الصحيفة، ثم يسمع نشرة الأخبار المائة التى تزعق ببيان وزارة الدفاع الحربى والبحرى والجوى رقم ٣١١٧ حيث نجحت القوات فى صد غارات العدو(اذاعة الوطن الأكبر) ثم أخيرا ذلك الصوت الذى يرفض، ويعلن أننا سنحارب، ويعلن للعالم أجمع أننا أقوياء.. الخ.

ـ كل هذا يدور بينما السائقون يقذفون له بالعشرة قروش الفضية، فيلمها فى نهاية القصة ويعدها ثم يدسها، وتنتهى القصة بهذه العبارة : «استمعتم أيها الأخوة المؤمنون إلىٰ تلاوة مباركة من آيات الذكر الحكيم، اذاعة القرآن الكريم من القاهرة».

* والسؤال هو: ما الرابط الذى يربط كل هذه الأشياء المبعثرة ببطل القصة(الجندى الحارس)؟!

ـ إذا كان الكاتب يريد أن يجيب: إننا محاصرون بهذا الكم الهائل من الأحداث ، ومن الأكاذيب ، بينماالبسطاء لا يملكون من أمر أنفسهم شيئا، بل ينتظرون ما يلقى به الآخرون إليهم، إذا كان الكاتب يريد هذا فقد حققه، ولكن بأداة مباشرة تماما خارج القصة، فما فائدة النهاية التى جاءت بشكل لا يُقدم

جديدا، بل هى نهاية عملت على ترهل السياق وسذاجة المعالجة القصصية.

* وعن موضوع البحث عن البطولة، أو البطل الغائب عن المجموع تدور قصتا «الخليفة» و«الطريق إلى باب زويلة» والبحث عن البطل الغائب ـ أى الذى ينوب عن الآخرين فى حمل قضيتهم ، والتعبير عما يجيش فى نفوسهم من ثورة كامنة – سمة من سمات الشخصية المصرية، تلك الشخصية التى لا تستطيع العيش بدون زعامة، سواء أكانت زعامة حقيقية أو زائفة، المهم أن يكون هناك البطل، ربما يكون فى تراثنا الشعبى، ما يؤكد هذه الحقيقة أو السمة(أدهم الشرقاوى ـ أبو زيد الهلالى ـ ياسين) وفى التراث العربى (عنترة بن شداد)... الخ

والكاتب يعبر عن تلك السمة، ففى قصة (الخليفة) ترى الكل يتحدث عن موت الخليفة (الميرغنى): القرية، الفتى ، الفتاة.

ـ والخليفة «يزور بيوت الكرماء الذين تبرعوا له بمال المولد، وموافقات الحكومة ، ومأمور المركز، ودعوة رئيس المجلس الشعبى، ورئيس المجلس القروى».

لقد رقد فى الفراش ثلاث سنوات قبل موته، ثم يتساءل العامة:

ـ ماذا نفعل بعد أن مات الخليفة؟!

الفتى ـ فى القصة ـ يعارض فكرة التمسك بضرورة وجود خليفة. يقول : «من قال إنه لابد من خليفة»، والفتى هو الطرف الايجابى فى مواجهة تلك النظرة السلبية، يتساءل فى نفسه«قل لى بالله ما فائدة الموالد... مدائح على أنغام نشاز وقصص وهمية. ودخان أزرق كثيف فى عز البرد».

ـ أما عن الصراع على الخلافة فنجده يتمثل فى : (أمين) ابن الخليفة (الميرغنى) وعمه (عباس) الميرغنى، لقد أصبح فى القرية خليفتان (ابن الميرغنى وأخوه).

الفتى (بطل القصة) يتخذ قرارا بالسفر، للابتعاد عن تلك القرية التى لا حاكم لها، بل إن هناك الكثير من الحكام يتنازعون على الحكم والسلطة. وقراره هذا له دلالة التمرد على التقاليد البالية ـ ومعه الفتاة كذلك ـ إنه الجيل الجديد يرفض ما يحدث أمامه. والتجربة ـ فى مجملها ـ جيدة إلا أن هناك بعض الملاحظات الفنية المتعلقة بمعالجتها. أولها: مسألة التقسيم إلى مقاطع أشبه باللقطة السينمائية تنقل ما يحدث موقفا بعد الآخر كان استخداما موفقا إلى حد كبير، مسألة الوصف الذى اعتمدت عليه المقدمة التى تحمل عنوانا جانبيا (القرية) تضر بالتجربة، نرى كذلك ـ فيما يتعلق برسم الشخوص ـ أن الكاتب لم يعمق الشخصيتين الرئيسيتين الايجابيتين فى القصة ، وأعنى بهما (الفنى والفتاة)، كذلك النهاية لم تكن موفقة حيث الهروب من المواجهة، فلم يكن هذا المسلك الذى سلكه (البطل) متوائما مع ما يعتمل فى نفسه . وإذا كان الكاتب قد أراد ـ فى قصته ـ أن يُظهر ذلك الترابط ما بين السلبى والايجابى فى مواجهة أمر من الأمور فإنه فى قصته (الطريق إلى باب زويلة) يحاول أن يقيم علاقة ما بين الحاضر والماضى، من خلال المحور الأساسى الذى تعتمد عليه فكرته (بحث المرأة الأم عن ولدها التائه) قالوا لها أن تبحث عند «باب زويلة» لكنها لا تعرف الطريق إليه ، يتكفل بطل القصة (الراوى بضمير المتكلم) بإرشادها إلى الطريق وأثناء سيره ، يلتقى بمنال صديقته

القديمة التى تسير معه، وفى المقهى يلتقون جميعا بذلك الرجل الذى يخبرهم أنه (على فهمى) زميل (أحمد عرابى) فى ثورته، وهنا يحدث التقاء ما بين الحاضر والماضى، بمعنى آخر التقاء ما بين لحظة تاريخية ماضية ولحظة حاضر آنية، فالشوارع يتسكع فيها المماليك، وتسير فيها الأحصنة، وجيوش بونابرته، وجنود المماليك، واعلانات (توبس).. هذا الاختلاط، والخلط يحكمه القصد الفنى المتعمد - إذا صح التعبير - هذا القصد الذى يُعطى الدلالة التى مؤداها - على المستوى الرمزى العام - أن مصر تبحث عن ولدها البار منذ فترة طويلة من الزمان، ولدها البار الذى لا تجده وسط ظلم الظالمين، وقسوة القساة، ورحلة البحث هذه ممتدة فى الماضى والحاضر على السواء، ومازالت مستمرة وقائمة. هذا على المستوى الثانى للفهم، أى المستوى الرمزى، ولكن ما أفسد الدلالة الرمزية فى القصة تلك النهاية المفتعلة، والتى جاءت خارج نسيج القصة تماما، وبضمير غير الضمير الذى اعتمد عليه الكاتب منذ البداية، فهو قد بدأ قصته بضمير المتكلم، ثم وضع العبارة ما بين القوسين - فى نهاية القصة - بضمير الغائب، فأصبح وكأنه ضمير الكاتب نفسه، هذا الخلط - غير الفنى - بين الضمائر أضر بالنهاية لأنها جاءت بشكل خبرى تماما. (تساءل الناس فى صباح اليوم التالى عن تلك الرؤوس الأربعة الغريبة المعلقة على باب زويلة منذ ليلة أمس)

ونحن نعلم أن الأربعة هم أبطال القصة جميعهم. والسؤال هو : من أين جاء الصوت؟ ولمن يكون؟!

* أما التعبير عن الواقع المعيش برتابة، فنجده فى قصص

(حكايات الصديق ع . ش الليلية) - فنتازيا الأمكنة - النافذة لا تفتح ليلا)

- فى قصته (حكايات الصديق ع . ش) الليلية يتعرض الكاتب لهذا المعنى، حيث يتناول بطله فى حالات ست، هى أجزاء القصة. الجزء الأول: البطل أثناء وجوده داخل المسرح ثم مغادرته له، يسأل عن صديقه الذى لا يحترم المواعيد ثم ينتهى هذا الجزء بأبيات من الشعر(من دفتر أشعاره) فنعلم أن البطل شاعر. ثم نراه فى المقطع الثانى فى الطريق لحظة سقوط المطر ، ثم هامش من مفكرته اليومية. والجزء الثالث: البطل فى المحطة، يحاول أن يتكلم مع المرأة ثم هامش عن عاداته اليومية. يليه الجزء الرابع، والبطل يواجه البوابة الضخمة التى لا تُفتح، ثم هامش من (آخر ما قرأ).. وفى المقطع الأخير نرى البطل فى حجرته ، لا يقدر على الجلوس بسبب تهالكه، وتهالك الأشياء التى حوله. وتنتهى القصة.

- لقد اعتمدت القصة فى بنائها الفنى: على المقاطع التى تشبه الكوادر السينمائية، أو اللقطات المتتابعة فى المشهد السينمائى الواحد، لكنها - فى النهاية - تطرح أمامنا بطلا يمارس حياته اليومية بشكل رتيب دون الاهتمام بما فى داخل الشخصية ذاتها، تلك المسألة التى سبق أن أشرنا إليها فى تجارب أخرى من المجموعة محل النقد والعرض، واعتماد الكاتب على الوصف:

أ - وصف الحالة فى المقدمة.

ب - وصف المكان والأشياء.

- هذا الوصف بنوعيه يؤكد التقريرية فى التناول، كذلك

الاستعانة بالهوامش، لا فائدة لها - على المستوى الفنى - وحجتنا فى ذلك هى محاولة الاجابة على هذا السؤال: ماذا يحدث لو أننا قمنا بحذف هذه الهوامش؟! هل يختل البناء؟ نعتقد أن الاجابة سوف تكون بالنفى.

وربما يكون هذا هو السبب الذى دعا روائيا مثل(محمد مستجاب) - على سبيل المثال - وكان قد لجأ إلى استخدام الهوامش فى بنائه الروائى، من خلال روايته «من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ» إلى وضع الهوامش فى الهامش بالفعل، وليس فى متن السياق نفسه، ونحن لا نعترض على استخدام الهوامش، ولكن اعتراضنا بسبب غياب الضرورة الفنية للاستخدام نفسه.

وغلبة الوصف الخارجى للمكان نجدها - كذلك - فى قصصه (فنتازيا الأمكنة) هذا الوصف كان سمة من سمات القصص الكلاسيكى، تمردت عليه - وبشكل موضوعى - القصة الحديثة. فمسألة الاغتراب عن المكان، سواء كان هذا المكان هو منزل البطل، أو منزل الصديق، أو مكان العمل.. كل هذه الأمكنة - التى تُشعره بالضيق والملل والاختناق. ومحاولة الخروج من هذه الاختناقات – ذلك الموضوع لا يبرره الاعتماد على وصف المكان - محل الحدث - لأن الاهتمام - فى مثل هذه التجربة - كان ينبغى أن ينصب على الشخصية وليس على المكان، واللغة فى القصة اتسمت بالمباشرة والحدة. انظر هذه العبارات:

١ - انتفاخاتى السخيفة.

٢ - ضعف نظرى المذل.

٣ - عاريا كنت ، كما كانت الأفكار عارية فى ذهنى حين ...

الخ.

* أما عن الاحساس بالمطاردة والخوف الذى يدعو إلى الفرار، فنجد هذه المعانى فى قصص (النخلة والرجل المصلوب) و(السؤال) و(العصافير لا تعشق الطيران). ففى قصة (النخلة والرجل المصلوب) رغم الاحساس العام الذى تحيله إلينا التجربة من أن هناك موضوعاً ما، إلا أنه موضوع غير واضح بسبب ضبابية الرؤية التى تحكم العمل ذاته، فالتجربة تقدم ذلك الرجل المطارد بالأطفال، وفى لحظة يشعر أن هؤلاء الأطفال قد أصبحوا رجالا، ومع ذلك يظل مطاردا هاربا منهم إلى أعلى الشجرة، ويظل مصلوبا فوقها حتى النهاية، بينما تنثر الرمال الصفراء فوق الطرقات ، ويضع أحدهم راية النصر فوق منزله القديم، ويفكر البعض الآخر فى منحة هذا الشهر، ثم نجد الكاتب يُقحم موضوع جهود السلام فى الشرق الأوسط. إن هذه المواقف والأحداث المتلاحقة لم تساعد فى توضيح الصورة الكاملة التى أرادت القصة أن تقدمها، فبدت وكأنها استعراضا لمجموعة من الجمل المعتمدة على الفعلين (الماضى/ المضارع) فلم نعرف، أيدور الحدث فى الماضى، أم فى الحاضر وما دلالته؟!

ـ وهناك فى القصة بعض التعبيرات غير الفنية مثل «الأشجار صلبة لا حراك فيها» و «ألقى بالسيجارة المفتولة من بين السبابة والوسطى».

ـ وتعبيراً عن حالة الخوف المرتبط بجبن، تدور قصة (السؤال) تلك الحالة التى يعيشها بطل القصة (أحمد عبد الكريم) الذى كان يوما فى الجيش، يتحدث إلى النقيب (سامى)

صديقه فى الوحدة، ويتسامر دائما معه، ثم نجده - أثناء قيامه بزيارته فى بيته - يتذكر كيف كانت العلاقة بينه وبين هذا الضابط، إنه يذهب إلى المعادى كى يسأله ذلك السؤال المؤرق بعد أن سمع من أحد زملائه أن (النقيب سامى) كان يعمل بالمخابرات. وهو لا يصدق أنه كان يتحدث إليه بكل الوضوح، وكل الصراحة فى الأمور الخاصة والعامة. وجهة نظره السياسية، حبه لهالة خطيبته. البطل عندما يذهب إلى الضابط يستقبله ببشاشة، لكن السؤال مازال مطروحا فى ذهنه: هل يعمل سامى بالمخابرات؟!

- لكنه لا يستطيع أن ينطق السؤال «الكلمات احتبست فى حنجرتى. أمسك ابنه الصغير بكفى.

- اتفضل يا عمى العشاء جاهز، وتفضلت» ثم تنتهى القصة.

* الكاتب يلجأ إلى أسلوب تيار الشعور من خلال ضمير الغائب، ولقد نجح فى هذا الاستخدام الى حد بعيد، بحيث استطعنا التعرف على معاناته الحقيقية ومشاعره الجياشة، ولكن هذا لا يمنعنا من ذكر بعض السلبيات حتى لا يقع فيها الكاتب (ابراهيم عيسى) فى تجاربه القادمة.

منها : ١- تكرار الأفعال الماضية المتراكمة أدى إلى معالجة الموضوع من الخارج، حيث جاءت المقدمة استطرادا وحشوا زائدا، بطريقة وصفية لا تتفق وطبيعة هذا الفن المتطور دوما - أنظر الجمل التى تبدأ بالأفعال (لاح - ألقى - وضع - دفعه - تاهت - اتكأ - تخلصت - وضع - مال - هدأ - تبينت - تغلبت - أخرج - فض - أخرج - دعا - مد - كتب - عاد).

تسع عشرة جملة فعلية ثم تبدأ الجملة الانشائية « لا يمكن

أن أكون مخدوعا ، يجب أن أحدد اليوم، أين كنت طوال هذه الأيام؟!».

تلك الجمل الفعلية الكثيرة المتلاحقة ، تؤدى إلى ترهل التجربة وتحولها إلى الرصد الخارجى دون الغوص الداخلى، والولوج الذى هو أساس التعبير القصصى الفنى، خاصة وأن الشخصية القصصية هى محور التجربة.

٢ ـ العبارات التى تفصح عن حضور الكاتب بصوته هو ، معلقا على ما يحدث مثل قوله: (تخلَّفت عروض العنف والحب هذه الأيام، واحتل الجنس الصدارة).

ـ (جلست على المقعد المصنوع من «خوص» مصر الرائعة، راحة تتسلل ثم تقتحم قلبك عندما تجلس هنا، فى هذا المكان بالضبط).

ـ (أن تحكى عن حبك لفتاتك وبعدك، هذه هى المتعة الأولى للحبيب، غبى من يكتم سره، فعظمة هذا السر فى ذيوعه وانتشاره).

ومن قصص المجموعة التى تتناول موقفا انسانيا قصة (لقطة الموت) وهى لقطة غريبة بالفعل، إذ يقدم الكاتب ـ من خلالها ـ تلك المشاعر التى تتصارع فى نفوس الأبناء تجاه أمهم العجوز (بهانة) والتى كانت تحتضر. إن رغبة أولادها فى تصويرها قبل الموت، تستمر حتى بعد موتها ، لأنهم لم يستطيعوا احضار المصور (سمير) لتأخره، فأصروا على تصويرها رغم موتها، بعد أن ألبسوها الثياب النظيفة ، وكانت اللقطة الأولى ثم الثانية.

ـ ولكن ما يؤخذ على هذه التجربة، وتجارب أخرى ذكرناها

فى حينها، أن الكاتب يصور المشاعر من خارج الشخصية ، ولذلك فإننا لا نعرف أشياء أخر عن الشخوص سوى ما تقوم به من فعل، أما المقدمة التصويرية لحجرة (سمير) فإن فيها اسهابا لا ضرورة له.

- وعن العجز عن تحقيق الرغبات - ولو كانت بسيطة - تأتى قصة (الصخب) حيث نجد بطلها يرغب فى إقامة علاقة مع أى فتاة، فتحولت هذه الرغبة إلى أمنية مراوغة أو مستحيلة، ولا نعرف السبب! التجربة – من وجهة نظرنا - بعيدة كل البعد عن القصة القصيرة بمفهومها الذى يكسبها تلك الصفة، لكننا يمكن أن نقول إنها حالة قصصية - إذا صح التعبير - لاعتمادها على وصف الحياة الرتيبة والروتينية التى يحياها شخص القصة، ولم يهتم الكاتب فى معالجته بما يعتمل داخل الشخصية، خاصة وأنه غريب فى تلك المدينة الصاخبة ، بالإضافة إلى عجزه عن إقامة علاقة مع أى فتاة .

- كل هذه الأشياء كانت جديرة بدفع اهتمام الكاتب للغوص فى أعماق شخصيته القصصية أكثر.

وتقسيم القصة إلى خمسة مقاطع لم يقدم من خلالها اضافات جديدة لغياب الحدث القصصى، واللغة لم تكن متدفقة بشكل تلقائى وفنى، حيث نجد تعليقات كثيرة تُعد دخيلة على السرد، ومنفصلة عنه، منها: أمسكت ابنها الصغير ، أو قد يكون ابنا لغيرها، فهذا الاحتمال هو دخيل على اللحظة ذاتها، ويضر بها .

(تحت الصنبور الذى سقطت مياهه جافة، جفاف أفارقة الجنوب) فمعلومة جفاف أفارقة الجنوب أقحمها الكاتب على

لسان الراوى فجاءت نشازا، وكذلك (كان قوامها جميلا بالفعل).

* ومن قصص المجموعة التى تتناول تجربة الحرب، تجىء قصة (الجانب الآخر من الشاطىء) لنراه يعبر عن تلك الحالة التى انتابت أفراد مجموعة الجنود الذين حاولوا عبور القناة إلى الجانب الآخر ، حيث العدو الاسرائيلى يرفع العلم الكئيب، لكنهم يصابون برصاصاته القاتلة ، ويصاب شخص القصة (جهلان) فى ساقه أثناء محاولته مقاومة زحف الموج، لكنه فى النهاية يغرق. والقصة تقدم على لسان (الراوى) الذى يرقب (خالد) زميل (جهلان) مترجما ما يراه من خلال عينيه هو، مركزا على تلك العلاقة الحميمة التى تربط خالدا بجهلان، ومحاولة الجميع فى التقدم ، وإيمانهم بذلك الواجب الوطنى الذى - معه - تهون التضحيات ، ويرخص الدم. والكاتب قد لجأ من قبل - إلى استخدام أداة التذكر أو الفلاش باك، ولم يكن موفقا فى استخدامه لهذه الأداة، وهذا ما جعل التذكر يبدو وكأنه شىء يحدث فى الحاضر، على الرغم من أن الغرض من استحضاره هو تذكر الماضى.

إذن فالزمن فى القصة قد أصابه خلل.

- وفى القصة جمل سردية، لم تكن معبرة عن فعل يُحدث تلك الدرامية التى بها يكون الفعل أفضل فى التعبير . ومن هذه الجمل:

- عندما يتحدث (جهلان) عن نفسه قائلا : (من خلال الحوار): «ماتت أسرتى، قذفها الفيضان فى البحر، زوجتى وجدى العجوز، دارى الضيقة فى جوف الجبل، تهدمت عندما هاجمتها السيول، أنا مقطوع من شجرة».

(٥)

* كما حددنا ـ فى البند الثانى من هذه الدراسة ـ بأن هناك قصصا تندرج تحت ما يسمى فى نقدنا المعاصر (بالقصة القصيرة جدا) أو المسمى القديم: (الأقصوصة) فإنه من الملاحظ، أن مسألة الطول والقصر فى القصة، مسألة نسبية تماما، بمعنى أنه ليس هناك مقياس للطول فى القصة القصيرة أو على حد قول (فرانك أوكونور) .. «إلا ذلك المقياس الذى تحتمه المادة نفسها، ومما يفسدها لا محالة أن تحشى حشوا لتصل إلى طول معين، أو تبتر بترا لتنقص إلى طول معين، وأخشى أن أقول إن القصة القصيرة متأثرة بشكل خطير بأفكار محررى الصحف فيما ينبغى أن يكون عليه طولها ، وكل ما أستطيع أن أقوله نتيجة لقراءة تورجنيف وتشيكوف وكاثرين مانسفيلد وكاثرين أن وآخرين ، إن مصطلح قصة قصيرة تسمية خاطئة فى ذاته، فالقصة العظيمة ليس من الضرورى أن تكون قصيرة على الاطلاق، والفكرة الشائعة عن القصة القصيرة من أنها فن صغير فكرة خاطئة بالضرورة. إن الفرق بين الرواية والقصة القصيرة، أساسا فرق فى الطول أنه فرق بين القصص الخالص والقصص التطبيقى»[٢].

ـ ورغم اتفاقنا مع قول (فرانك أوكونور) إلا أننا اضطررنا إلى التفريق بين الشكلين لأسباب منها :

١ـ موضة اللجوء إلى هذا الاستخدام بشكل غير مدروس، وبلا ضرورة تبيح هذا ، وأعنى بالضرورة: الضرورة الفنية.

٢ ـ تلك الاشكالية التى يطرحها هذا الشكل القصصى المعاصر، خاصة وأن كتابنا لهم فى انجازات هذا الشكل فى أوروبا أسوة، خاصة عند (ناتالى ساروت).

٣ ـ ضرورة التفريق حتى لا يختلط الحابل بالنابل، ونبيح لكل من هب ودب أن يتعامل مع هذا الشكل، ظنا منه أنه تعامل سهل وهو ـ فى حقيقته ـ سهل ممتنع ـ إن صح القول ـ .

٤ ـ محاولة البحث عن أصول هذا الشكل فى تراثنا واجتهادنا فى تحديد هذه الأصول

* وقبل أن نتعرض للقصص التى تندرج تحت هذا الشكل ـ من خلال مجموعة (العصافير لا تعشق الطيران) أحب أن أوضح أن للفن عموما قيمتين: قيمة شكلية مؤداها الشكل المستخدم والأدوات والأسلوب، وقيمة دلالية مؤداها البحث عن الدلالة من وراء هذا العمل.

ولو طرح الفن إحدى القيميتن جانبا، فقَد أهميته. هذه واحدة، أما النقطة الثانية، فخاصة بالكتاب أنفسهم، فنلاحظ أن معظم كتاب القصة القصيرة فى الآونة الأخيرة، وأعنى بها السبعينيات والثمانيينات، قد شغلتهم مسألة البحث عن شكل جديد للقصة القصيرة، مما أفقدهم حرارة الالتحام مع الواقع بمتغيراته الحديثة، متناسين أن هناك قاعدة موضوعية تقول: إن المضمون يفرض الشكل ، وليس العكس. وبالإضافة إلى اهتمامهم بالشكل، اهتموا ـ أيضا ـ بالبحث عن أساليب جديدة، جاءت عند معظمهم، باهتة وليست أصيلة، بسبب ما قدمته من ألغاز وغموض، ورمز مستغلق، وجو ضبابى. أقول اهتموا بكل هذا وتناسوا أن هناك واقعا يتطلَّب منهم ـ كمبدعين حقيقيين ـ

التحاما أكثر حميمية، وأكثر تناولا ومصداقية ، لأنه مليء بالقضايا ومزدحم بالأمور التى تشغل الناس كثيرا، وهى أحق بالتناول الموضوعى، أكثر من الاهتمام بالأمور الشكلية التى تأخذ اهتماما يفوق الاهتمام بأى ناحية من النواحى الأخرى المرتبطة بمسألة الابداع.

ـ نعود إلى شكل القصة القصيرة جدا ونتساءل: ما دلالة معاصرته؟! أقول : إن هذا الشكل أولا : ليس جديدا تمام الجدة بمعنى أنه شكل له أساسه فى تراثنا العربى، وأعنى بهذا الأساس (النادرة العربية) فالنادرة العربية فن من فنون الأدب الشعبى الذى أسهم فى تصوير الشخصية المصرية، وقام بتعرية الواقع فى فتراته المختلفة ، والنادرة عبَّرت عن كل عهد كانت تظهر فيه، وقد اتسمت بالخصوصية ـ كما حدد الباحثون ـ(٣) فى عهد الفاطميين والأيوبيين، فأصبحت النادرة مصرية خالصة . والسؤال هو : ما وجه الاختلاف بين هذا الشكل المعاصر، وأعنى به (القصة القصيرة جدا) وبين الشكل الأدبى القديم وأعنى به (النادرة)؟ من خلال عملية استقراء لمعظم الكتابات المستخدمة لهذا الشكل أستطيع القول إنه ليس هناك من جديد سوى التناول فقط، أما الاطار فهو نفسه.

ثانيا : نجد أن الكاتبة الفرنسية (ناتالى ساروت)(٤) قد استخدمت هذا الشكل الجديد، ولكنها استخدمته فى حذر الفنان المسئول، على الرغم من أنها كاتبة تمثل ـ مع آخرين ـ تيارا للرواية الجديدة فى فرنسا، عندما لجأت إلى هذا الشكل لم تقل إنه (قصة قصيرة جدا) بل أسمته (انفعالات) حطمت من خلالها تلك القوالب المتعارف عليها، وعبرت عن الانسان من الداخل ولم

تهتم بحقها فى التجريب، ولكن التجريب لابد أن يواكبه تنظير يحدد الضرورة، ويحدد الغاية منه حتى لا يصبح التجريب شيئا خارجا عن الابداع ذاته، ويقوم وكأنه تجريب من أجل التجريب، فلابد أن يكون التجريب قائما على أصول موضوعية **أولها** : هضم انجازات الشكل محل التجريب وهضم خصائصه.

وثانيها : أن يكون التجريب من داخل العمل ذاته، وليس من خارجه، مع ملاحظة أنه لا ينبغى أن نمس جوهر العمل ذاته (محل التجريب) وأعنى بالجوهر - هنا - ونحن نتحدث عن القصة - مسألة (القص) فالقص هو الأساس الذى لا ينبغى أن نتخلى عنه، ولو تخلينا عنه فقَدنا تلك الصفة الأساسية التى تميز هذا النوع الأدبى عن غيره.

* والكاتب (ابراهيم عيسى) يلجأ إلى شكل الأقصوصة أو القصة القصيرة جدا، فى بعض تجاربه، ويمثل هذا الاتجاه - فى مجموعته تلك - قصص: الشوارع النائمة - العصافير لا تعشق الطيران - النافذة لا تفتح ليلا - الطريق إلى المدينة - ثلاث دمعات فى عين عزة - الظهر للبكاء » وهى تجارب تستحق تلك الوقفة النظرية التى بدأنا بها قبل الوقوف على القصص ذاتها.

- وتتفاوت القصص من حيث توافر معيار الصدق الفنى من عدمه، ونستبعد منها تجربة (النافذة لا تفتح ليلا) لأنه لم يتوافر لها شرط الجودة لسببين:

الأول : افتقاد معيار الصدق الفنى.

الثانى: غياب خاصية «القص» فالكاتب يقدم - فى قصته - بطلا من خلال تتبعه فى حالات أربع يمر بها يوميا كما يبدو من

القصة:

- الحالة الأولى: هو وفتاته جالسين حول المائدة.

- الحالة الثانية: أثناء عمله كميكانيكى.

- الحالة الثالثة: أثناء نومه ثم قيامه من النوم والسير معها.

- الحالة الرابعة: نهوضه ثم ذهابه إلى فتاته لكى يسير معها فى الشارع المزدحم.

تلك الحالات السابقة نراها جاءت منفصلة عن سياق الشخصية، ليس هناك ما يمكن أن نطلق عليه الرباط الدرامى الذى يبرر كل هذه الحالات المتعددة فى القصة، حتى تنصهر فى حالة واحدة هى الحالة اللصيقة بالبطل ذاته. إن انفصال الحالات السابقة عن سياق الشخصية، أدى إلى انفصالها عن السياق الاجتماعى والاقتصادى وغيره، ذلك السياق الذى يحكم تصرفاتها، انفعالاتها، وحركاتها. ويؤثر - بالتالى - فى كل شىء.

- إن «التنقيط» المستخدم فى القصة بشكل مسهب، لا يوجد مبرر فنى للجوء إليه، بالإضافة إلى أنه ليس موضوعيا، واستخدام الفعل الماضى بكثرة، يعطى الدلالة على أن ما يحدث قد حدث فى الماضى، إذن أين رد الفعل فى الحاضر؟!

* أما فى قصته (الشوارع النائمة) فقد عَبّر الكاتب عن حالة القهر الاقتصادى الذى تعيشه أسرة الموظف. العاجز عن شراء ثياب جديدة للطفل، والعيد على الأبواب، الزوجة تذكّره بهذا، وفى النهاية يخرج لها مبلغ عشرة جنيهات كان يحتفظ بها فى مظروف أبيض قديم فى درج المكتب الثانى، الذى أتعبه فتحه كثيرا. والكاتب نجح فى ترجمة ذلك الاحساس بالضعف

فى مواجهة الحياة، وظروفها القاسية فى جمل موحية، وعبارات تعطى الدلالة، فكان التركيز ملحوظا وما يرمى إليه واضح بشكل جيد، ومن أمثلة تلك التعبيرات الموحية:

- (أخرج الحقيبة الحمراء من درج المكتب الثانى الذى أتعبه فتحه كثيرا).

- (أخرج من الحقيبة ظرفا أبيض قديما.. الخ)

وهذا لا يمنعنا من القول : إن هناك عبارات فى القصة جاءت خارجة على النسيج العام للسياق القصصى، منها : (أطلق ليده حرية الارتطام بالحائط ويبدو أنه كان يقصد رأسه).

(أخرج من الظرف عشرة جنيهات حمراء جديدة من الحجم الذى أصدرته وزارة المالية أخيرا) .

والفكرة فى قصته (العصافير لا تعشق الطيران) فكرة بسيطة مؤداها أن العبث بالطمأنينة - إذا صح التعبير - يدعو إلى الفرار خوفا ، لكن التجربة ينقصها ذلك الجو الدرامى الموحى والمؤثر، بالإضافة إلى أنها - رغم قصرها - قد اعتمدت على التكرار، والتفصيلات الزائدة خاصة فى السطور الأولى.

- وتعبيرا عن الطفولة البريئة تجىء قصة (الطريق إلى المدينة) والتى يعبر فيها الكاتب عن لحظة قصيرة جدا، مدتها من حيث الزمن (مرور القطار)، وذلك أثناء رحلتهما اليومية إلى المدرسة، إنها لحظة واحدة تعبر عن معنى واحد، يعطى تأثيرا واحدا قوامه تلك البراءة التى تُميز عالم الصغار.

والقصة - من حيث كونها لحظة قصيرة - تتوائم تماما واستخدام الشكل القصصى المعاصر(القصة القصيرة جدا) فلقد وفق الكاتب فى استخدام هذا الشكل، استخداما فنيا

يتلاءم وطبيعة اللحظة القصصية الخاطفة.

* وارتباط الكاتب بالقضية السياسية ، يتضح من خلال قصة (ثلاث دمعات فى عين عزة) حيث يتعرض للقضية الفلسطينية وبشكل جيد ، فالقصة تعتمد على لحظة مفردة خاطفة، مدتها الزمنية لا تتعدى دقيقة واحدة.

- (عزة) فى مكتب البريد تشترى طابعا لارسال خطاب إلى أحد أشقائها فى البلاد العربية، تقع عيناها على طابع قديم ملصق على الجدار « حملت عيناها رسم المسجد الأقصى نحو قلبها، وأبنية القدس نحو صدرها، وأغمضت عينيها على علم فلسطين الذى كادت تختفى ألوانه» ثم فرت من عين (عزة) ثلاث دمعات دافئة.

- إنها لحظة الذكرى والحنين لهذه البقعة الطاهرة المغتصبة، أجاد الكاتب تصويرها ولكنه لم يهتم كثيرا بشخصية (عزة) - بطل القصة - بقدر اهتمامه بدلالة الموقف ذاته.

- واذا كنا قد استبعدنا تجربة (النافذة لا تفتح ليلا) لخروجها على طبيعة هذا الفن الذى يملك خصوصية لا يمكن تجاهلها، فإننا نضيف إليها قصة (السور) لاعتمادها على الرصد، ولغياب (القص) عنها فالتعبير عن موقف «ضرب رأس البطل الممسوح الشعر وجبهته ذات التجاعيد الفائرة للسور» ، وانتهاء التجربة بعبارة «عندما سقط لم يكن السور قد اهتز» ذلك الموقف ليس هناك ما يبرره على المستوى الفنى، وعندما أتحدث عن غياب التبرير، فلا أطلب من الكاتب أن يعطى المتلقى تجربة جاهزة تؤثر على فعل المشاركة، وبذل العناء، بحثا عن التفسير من خلال - إعمال العقل، بل أقصد التبرير الذي يجعلها تجربة فنية، وإلا أصبح كل شيء صالحا لأن ندرجه تحت الفن

القصصى! وبالطبع يُعد هذا التصور مستحيلا، وربما أن عجز شكل (الأقصوصة) أو القصة القصيرة جداً عن احتواء بعض التجارب - كما لاحظنا - يرجع سببه إلى تلك القاعدة التى تقول : إن المضمون هو الذى يطرح الشكل وليس العكس.

* وتعبيرا عن بعض القيم الانسانية النبيلة الغائبة عن واقعنا المعاصر تجىء قصته(الظهر للبكاء)، والتى يقتبس فيها الكاتب بعضا من أبيات الشاعر (أمل دنقل)، التى جاءت فى قصيدته (أيدوم النهر) دون الاشارة إلى ذلك، والقصة لقطة جيدة تؤكد على قيمة انسانية نبيلة.

- البطل لحظة نزوله على سلم البيت، مسافر يترك شقيقته ويراها وقد «أسندت ظهرها للأريكة وهى تخفى وجهها فى حجرها وتقول : سلاما، وقد دمعت عيناها». الكاتب يركز عباراته وجمله القصصية تعبيرا عن تلك الحالة التى انتابت البطل، لحظة الفراق بشكل جيد، فهو يهرب من حالة البكاء التى تركها خلف ظهره.

- وفى النهاية فإن هذه المجموعة الجديدة، بما أثارته من قضايا كثيرة على المستويين الشكلى والمضمونى، تُقدم كاتبا سيكون له شأن فى المستقبل القريب جدا، فقط لو علم أن لهذا الفن خصوصيته، وطبيعته المتميزة، بالإضافة إلى العودة إلى تجارب السابقين عليه، حتى يمكنه الاستفادة من انجازاتهم الابداعية، بشكل يستفيد منه، فليس هناك تعارض بين محاولة التعبير عن الحاضر بشكل حداثى، وبين الاستفادة من تجارب الآخرين فى شكلها التقليدى، فالفن - على حد تعبير «روجيه جارودى» (خلق إبداعى يتجلى فيه الواقع من خلال الوجود الانسانى).

«السيف والوردة»
حسن الجوخ

يُعد القاص (حسن الجوخ) واحدا من كتاب «المدرسة الواقعية» فى الابداع القصصى، تلك المدرسة التى حاول أصحابها عقد صلح بين «عناصر الفن القصصى والمضمون الاجتماعى، والمزج بين الواقع الخارجى، والواقع النفسى الداخلى»(١).

وكان يوسف إدريس هو أبرز من وقفوا فى هذا الاتجاه، وهناك كتاب واقعيون آخرون لم يلتزموا فى قصصهم بوجهة نظر عقائدية معينة، بل كانوا يكتبون بدافع من احساسهم بما يدور من حولهم، إدراكا منهم لحركة المجتمع والفن الذى تستلزمه المرحلة الحضارية ، ولعل أبرز هؤلاء هو «محمود البدوى». والسؤال المطروح الآن هو : ما موقع القاص (حسن الجوخ) بين أصحاب هذا الاتجاه، وما هو المضمون الاجتماعى الذى حاول التعبير عنه فى مجموعته القصصية الأولى(السيف والوردة)؟

* لقد ذيَّل الكاتب قصصه بتاريخ الابداع، مما سهّل على الناقد ، المدخل الذى من خلاله يقرأ ويكتشف، فهناك قصص تدور أحداثها فى الفترة ما قبل ١٩٧٣ م وهى: (الرحلة - حدث فى حارة البطل - الفكاك من الدائرة - الدخان والميلاد) وتحديدا من يناير إلى مايو ٧٣، وهناك قصص أخرى تدور أحداثها فى

الفترة ما بعد ١٩٧٣م وهى : (السيف والوردة - موسى الغريب - صفحة من مذكرات كاتب استقبال - البطل والمأزق - صمتا أيها الضجيج).

- وأعتقد أن التقسيم التاريخى لقصص المجموعة على النحو السابق تحديده يفيد عملية الكشف فيما يتعلق بصدق الكاتب فى التعبير عن اللحظة الحضارية التى تشكل التجربة الابداعية، ونعنى باللحظة الحضارية - هنا - كافة الظروف والقوانين والمتغيرات التى حكمت الواقع على كافة المستويات ومدى انعكاس كل هذا على العمل، بحيث إنه يقدم فى النهاية - الرؤية الكلية للعالم محل التعبير القصصى.

* إن المتغيرات التى حكمت الواقع المصرى فى فترة ما قبل الحرب تختلف تماما عن تلك المتغيرات التى طرحها الواقع فى فترة ما بعد الحرب على كافة المستويات: السياسية والاقتصادية والاجتماعية فى حدودها التاريخية.

- هل استطاع الكاتب أن يكون ملتحما مع الواقع بمتغيراته المختلفة فى لحظتين حضاريتين مغايرتين؟

- إن القصص التى كتبها (حسن الجوخ) فى مرحلة ما قبل ١٩٧٣م وبالتحديد من يونية ٦٧ حتى ١٩٧٣م حاولت التعبير - من حيث المحتوى - عن ذلك الشيء الذى كان محور تفكير كتاب تلك المرحلة - مرحلة ما بعد الهزيمة - فالكل قد حاول البحث عن اجابة لهذا السؤال:

- ماذا حدث؟!

نجد قضية البحث - البحث عن الحقيقة - هى المحور الأساسى الذى قامت عليه قصص تلك الفترة، ففى قصة

(الرحلة) نجد القضية تعرض على مستويين:

المستوى الأول : البحث عن الحبيبة،

المستوى الثاني : البحث عن الوطن الغائب.

- البطل فى القصة يشعر أن الوطن غائب، فهو يبحث عنه، الوطن بالنسبة له أصبح مشوها فى ذهنه، بحيث إنه لا يستطيع أن يحدد له ملامح واضحة يقيم - من خلالها - علاقة جيدة بينه وبين الوطن، وعلى المستوى النفسى يطرح قضية الاغتراب.

- وفى قصة (حدث فى حارة البطل) يطرح قضية: البحث عن البطولة الغائبة.

ويبحث عن الرجولة المفتقدة فى قصة (الفكاك من الدائرة)، والفكرة المضيئة فى قصة (الدخان والميلاد).

* أما عن الاتجاه الثانى وأعنى به القصص التى عبر من خلالها عن فترة ما بعد ١٩٧٣م ، وتحديدا ما بعد اكتوبر ١٩٧٣م نرى أن اللحظة الحضارية قد انعكست على قصصه بشكل مباشر، ففى قصة (البطل) حاول أن يتعرض لمفهوم البطولة بعد الحرب، ونلاحظ أن القضية الاجتماعية فى قصص هذه المرحلة أصبحت أكثر تحديدا عند الكاتب، بحيث إنه قد اهتم أكثر بالشخصية القصصية، بالإضافة إلى اهتمامه بعملية المزج بين الواقع الخارجى والواقع النفسى، وهذا ما لاحظناه فى قصص: (السيف والوردة - موسى الغريب - صفحة من مذكرات كاتب استقبال).

- وفى محاولة للتعرض لقصص المجموعة فى مرحلتيها السابقتين نقول : إن قصة (السيف والوردة) تعد من أنضج قصص المجموعة فالبطل - فى القصة - يشعر بالاغتراب،

اغتراب على المستويين: الذاتى والموضوعى فهو لا يحس بفاعليته ولا بأهميته، وإنما يشعر بأن العالم غريب عنه، رغم أنه يؤكد أن العالم ملكه. يقول «العالم كله ملكى إلا الأرض التى تطؤها قدماى.. آه ... أصبحت لا أفهم شيئا مما يدور حولى» ص ١٥.

والإنسان المغترب « هو أدنى مما يمكن أن يكون، أى أقل كثير مما تسمح له امكانياته، أو هو ليس كما ينبغى أن يكون، أى أن استعماله لامكانياته يأخذ شكلا لا يساعد فى تحقيقها وازدهارها[٢]. يقول : «لا داعى للمكابرة ... أعترف بعجزى، أنا فعلا عاجز، أرهقت نفسى كثيرا بلا جدوى» ص١٤.

- ولأن الانسان المغترب لا يحقق ذاته، وإنما يفقدها ، ولا يشعر بسعادة فيها، وإنما يعانى من شقاء وتعاسة، فإن بطل قصة (السيف والوردة) يفقد احساسه ببهجة الحياة، بالإضافة إلى فقدانه لكل شىء، يشعره بالانسانية، إنه يفقد التواصل حتى مع صديقه القديم، رفيق الدراسة فنراه - فى القصة - يقوم بزيارة صديقه القديم فى منزله ليعلن له أن (طوب الأرض قد برأ منى ... لا تطردنى) ص٨. ويطالبه الراوى، ألا يفسد اللحظة ويخبره أنه أحب الأصدقاء إليه، ومن خلال السرد القصصى نعلم أن بطل القصة صحفى، وأن الراوى معلم، كان يكتب القصص أيام الجامعة، يتحدثان مع بعضهما البعض، فتتوالى الهموم، فشخصية الزائر تفقد - كما ذكرنا - احساسها بالحياة ، رغم انه يوقن أن (الكلمة الوردة مازالت خلف السيف بمسافات ومسافات)ص١١.

ولذلك فهم يطاردونه لأنه يعلم أن للكلمة قوة تعادل قوة

السيف؛ ولذلك فهم لا ينشرون له مقالاته، لأنهم عرفوا (أن الكلمة تنطق دود الأرض، تسقط عروش الكذب... تهز تيجان الملك)ص١١.

- هى أزمته ، عدم قدرته على التعبير، عدم جدوى ما يكتبه، ولذلك فهو يشعر بكم هائل من الاحباط، يجعله يحس بروائح كريهة مقبضة، دائما ما تطارده وتسبب له الكثير من المشاكل، وعندما يدعوه (الراوى) الى الاغتسال فى الحمام وتغيير الثياب، حتى يأكل ويستريح، نراه يصرخ بصوت مذبوح: «ثيابى ملكى... شعرى ملكى .. أظافرى ملكى.. صوتي ملكى... يداى ملكى» ١٤ . ١٥.

ويتدفق الجيران وينظرون فى إشفاق ، ويخبره (الراوى) أنه فى حاجة ملحة إلى استشارة طبيب، لكن الصديق الزائر ينظر بسخرية شديدة ويصمت.

- والقصة تحقق كثيرا من عوامل الفن الجيد، أهمها: الصدق الفنى، ذلك الصدق الذى لمسناه فى تعبير الكاتب عن الشخصية القصصية بشكل تلقائى، بالإضافة إلى احساسه بعمق ما يعتمل داخلها من إحباط واغتراب، وعدم قدرة على التواؤم مع الواقع ومع الآخرين؛ بالإضافة إلى اللغة الجيدة، والخالية من المباشرة المفسدة لهذا الصدق، إنها لغة متوترة بقدر التوتر الذى يحيط بالشخصية القصصية، لغة لا تنفصل عن طبيعة العمل القصصى بقدر ما تتصل به، وترتبط بنسيجه العام.

- وفى قصة (الرحلة) تلك التى حاول التعبير فيها عن واقع ما قبل الحرب، تعرض لقضية البحث، فالبطل يبحث عن حبيبته

الغائبة، لكنه لا يجدها، ولكن على مستوى الرمز نرى أن الذهنية قد غلبت على المعالجة الفنية، بحيث إنها تركت تأثيرا واضحا في تركيب الجملة القصصية، انظر قوله: (فالأصباغ فى المدينة شوهت الأشياء وزيفت الحقائق) كذلك استخدام الحبيبة كمعادل موضوعي للوطن، جاء استخداما مباشرا جدا، فالكاتب يحدد أن النادى الذى يجلس فيه بطل القصة مع أصدقائه هو «نادى الحرية» والدلالة المباشرة واضحة، ورحلة البطل أثناء بحثه عن الحبيبة الغائبة(الوطن) يحكمها منطق الكاتب - كما ذكرنا - يقول على لسان بطله «أنا المشعل والمُشعل» أنا الأبيض والأسود... الحقيقة فى عصركم يا سادة، لم أعد أعرف من أنا » ص٢٧.

- وفى قصة (حدث فى حارة البطل) نراه يلجأ إلى الرصد الخارجي، فبدا الحدث - أمامنا - مكشوفا من خلال ذهنه، فالأفعال الماضية التي يبدأ بها كل مقطع من مقاطع القصة والتى جاءت تحت عنوان فرعى (مشاهد غائمة) وهى على التوالى: رآه / لمحه / شافه/ رآه/ لمحه/ رآته/ شاهده». كلها أفعال، تؤكد على مسألة الرصد هذه، والتى ساهمت فى اضعاف تسلسل السرد القصصى وتدفق الحدث ذاته، وكذلك استخدامه للفعل(قال) لأكثر من ثمانى شخصيات. وتحت عنوان فرعى (الضرب بالكلمات فى أقوال متناثرة) يؤكد عملية الرصد التى اعتمد عليها الكاتب فى المعالجة القصصية.

- ولقد جاءت رغبة الكاتب فى البحث عن بطل فى (حارة البطل) رغبة ذهنية.

إنه بطل زائف، حصل على مكاسب رفاق آخرين استشهدوا فى المعركة لأنهم لم يبخلوا على الوطن بدمهم الحار.

ـ إن القصة تعبير جيد عن حالة مغايرة لتلك الحالات التى أرادت التعبير عن الحرب.

* فى قصة (المأزق) يضع الكاتب بطلها فى مواجهة لحظة الاختيار، اختيار الفتاة التى سترافقه رحلة الحياة. فقد مات أبوه وترك له أطفالا صغارا، ولم يجد أمامه سوى التعليم الفنى تاركا التعليم الجامعى، ليستطيع العمل والقيام بواجبه تجاه أخوته الصغار، دائما يعيش الحلم، فهو أديب يكتب القصص، ولكن لا يستطيع عمل شىء لنفسه. وعد ابنة خاله(مكاوية) بالزواج، احساسا منه بأن خاله يساعدهم على المعيشة، فهو مسئول عن تلك القراريط التى تركها الأب المتوفى «يزرع ... يروى يراعى... يحصد المحصول، يحاسب المالك، ويعطينا الباقى عن طيب خاطر»ص١١٨.

ـ وبطل القصة يعد ابنة صاحبة البيت الذى يسكن فيه مغتربا فى المدينة التى يعمل بها فتعطيه السجائر من الكشك الذى تملكه وتعمل فيه، وتتغاضى الأم عن عدم تسديد إيجار المسكن، وتقوم الابنة بتنظيف المسكن وطهى الطعام، لكن البطل يرى تلك الفتاة الجميلة زميلته فى العمل، يحبها ويصرح لها بذلك، وتصرح له ـ أيضا ـ وتنتهى القصة بهذه العبارات: «فى تلك اللحظة بالذات تصير كل المسافات بين الأحباب ضربا من الوهم، وتصبح كل اللحظات السابحة فى بحور الحب شيئا لا يقاس بمواقيت العصر، ولكن .. ولكن برغم كل ذلك سيظل الزيف يطارد لحظات الصدق» ص١٢٣.

ـ ولا أدرى لماذا جاءت النهاية هكذا؟!

لماذا انتهت القصة بحكمة أفسدت المعنى العام للقصة؟

ـ إنها مشكلة النهاية، خوف الكاتب على الفكرة، خوفه من تعثر التوصيل. ولكن على كاتب القصة أن يدع التجربة القصصية تنتهى حيث يشاء لها الحدث أن تنتهى لكى تكون نهاية تلقائية تتفق وجو القصة فى سياقها العام.

* أما القصة الأخيرة فى المجموعة (صمتا أيها الضجيج) فكنت أتمنى أن يستبعدها الكاتب من مجموعته لأنها تجربة تتحدث عن (الأطباق الطائرة) بشكل مباشر وغير فنى على الاطلاق.

ـ كذلك ـ نراه يقول (هل لا يوجد فى حارة البطل، بطل بحق وحقيق يخلصنا؟ ثم أردف «آه... بطل واحد يملك شجاعة الضربة الأولى ويخلصنا» ص٤٠.

ـ لاحظ أيضا الرمز المباشر(حارة البطل). وفى قصة (موسى الغريب) لجأ الكاتب إلى ما يمكن تسميته (تتبع تاريخ الشخصية) ذلك التتبع الذى أعطى الكاتب حرية الحركة فى المكان والزمان ، فتعدت الأحداث الحدود المتعارف عليها فى الفن القصصى، واقتربت من روح الرواية، وإن جاءت فى مساحة قصيرة، الأمر الذى يجعلنا نقرر أن الكاتب لم يأخذ جانبا واحدا من جوانب الشخصية القصصية ليعمقه أو يقوم بسبر أعماقه، والتعبير عن هم واحد يشغله.

ـ وفى قصة (صفحة من مذكرات كاتب استقبال) نجد الكاتب يعبر عن تلك المثالية التى يتسم بها بطل القصة، الذى يعمل كاتبا للاستقبال فى إحدى المستشفيات؛ فعلى الرغم من فقره وغربته، إلا أنه يملك قدرا هائلا من الإيمان بالصدق فى العمل. إن الكاتب يضع المثالية فى مواجهة الواقع، أيهما

ينتصر؟ إنه الواقع ببشاعته، فبطل القصة لم يحقق مطالب المدير/ الطبيب لتعارضها مع ما يؤمن به من مبادىء، فكان الثمن هو قطع الرزق، ونرى أن قصة (مذكرات كاتب استقبال) امتداد لقصة (الدخان والميلاد) وذلك لأن بطل (الدخان والميلاد) هو نفسه بطل القصة السابقة.

فكاتب الاستقبال فى القصة الأولى عبر عنه الكاتب من زاوية الواقع الحياتى الذى يحياه ، حيث يعيش فى حجرة صفيحية فوق سطح بيت من البيوت، وهو فى قصة (الدخان والميلاد) لا يستطيع أن يوفر لنفسه ثمن السيجارة التى يقوم بتدخينها ولا يستطيع - كذلك - التفكير بشكل جيد إلا عندما يُدخن، وهذا البطل يعيش غربة القاهرة، جاء من قريته الفقيرة فقيرا، فلم يستطع أن يجد ما يعطيه القدرة على المواجهة، ولكنه يملك طموحا داخليا. لأنه يعمل كاتبا فى الاستقبال، ويدرس - فى نفس الوقت - فى الجامعة فى كلية الآداب، في محاولة لتحقيق الطموحات.

ونرى أن الحوار فى قصة (صفحة من مذكرات كاتب استقبال) حوار غني فنى رغم طوله. (انظر الصفحات ٧٢/٧٣/٧٤ من المجموعة)

* إن الحوار فى القصة القصيرة غيره فى المسرح، فلكل طبيعته الخاصة، ولكل دوره في الاضافة، وبناء عليه فإن الحوار فى القصة لا ينبغى له أن يكون كحوار المسرح يقوم بالرصد فقط(لو افترضنا أن الحوار المسرحى يساهم فى تقديم الشخصيات) بل عليه أن يضيف شيئا جديدا، لا يستطيع الكاتب اضافته عن طريق السرد القصصى العادى. وعندما

يكون الحوار بديلا للسرد ينبغى أن يقوم بما لا يقدر السرد على القيام به. هذا بالإضافة إلى تدخل الكاتب بصوته فى قصة(الدخان والميلاد) إذ إنه يقول: الأفكار لا توجد فى عبق الدخان، بالإضافة إلى طرح بعض المفاهيم التقليدية من قبيل أن العمل الجاد المخلص يواجه بالجزاء السلبى، فهناك العديد من الأشياء والقضايا التى تتعلق بالموظف المعاصر، لابد أن تنعكس فى أعمال الحاضر، لأن الكاتب لا يعيش بعيدا عن متغيرات الواقع بكافة أبعاده.

ـ والبداية التى بدأ بها القاص قصته(مذكرات كاتب استقبال) بداية جيدة، إذ إنه أدخلنا فى الحدث مباشرة، بعبارته (افتح يا ولد). إن الدخول إلى الحدث مباشرة، هو سمة من سمات القصة التى حاولت الخروج على تقاليد القصة التقليدية التى تلجأ الى التمهيد للحدث القصصى.

ـ وإذا كان موضوع قصة (حدث فى حارة البطل) يقوم علي ظهور ثعبان أو حية أو مخلوق يبث السموم فى كل البيوت، بحيث إن أحدا من ساكنى هذه البيوت لم يستطع مواجهة هذا الخطر القائم، رغم إحساسهم به، فكانت المواجهة سلبية، إذ هرب الناس من بيوتهم، دون مواجهة . وفى نهاية القصة، نجد حلا مباشرا مؤداه أن أحد شباب الحارة قام بنزع تلك اللوحة النحاسية المعلقة والمكتوب عليها (حارة البطل) تعبيرا عن غياب البطل، ذلك الذى يستطيع تخليص الحارة من شرور الخطر القائم.

ـ هذه الأفكار كانت مطروحة فى الساحة فى فترة ما بعد الهزيمة، فكنا ننتظر ذلك البطل الذى يعيد لنا الحق الضائع،

إنها رؤية طموحة، ولكن ماذا حدث للبطل الحقيقى الذى خاض الحرب، واستطاع أن ينتصر على العدو الغاشم؟ إنه يعيش على هامش الحياة، لا أحد يحس به. لقد سُرقت منه البطولة لكي يأخذها الآخر الذى لم يحارب، فالبطل - فى هذه القصة - هو البطل الذى لم يحارب ، بينما البطل المحارب (الحقيقى) يعيش فى الظل. ولا يشعر به أحد. هذا ما عبر عنه الكاتب فى قصة (البطل) ففى أثناء المعركة، كان بطل القصة (ابراهيم) يختبىء داخل الدشمة، بينما رفاقه استشهدوا وسال دمهم فوق جسده، ويتلقاه القائد فخورا به، ويتساءل البطل وهو الذى يعرف الحقيقة وحده «كيف أصير بطلا من داخل دشمة؟! كيف؟! كيف؟! وحده كان يعرف أنه لم يقدم شيئا يستحق من أجله الوسام» ص٨٨.

- وفى النهاية أقول إن الكاتب (حسن الجوخ) لم يستفد كثيرا من إنجازات القصة القصيرة المعاصرة من زاويتى: اللغة والمعالجة، بقدر استناده على التراث القصصى القديم - نوعا ما - فهو لم يُطور أدواته الفنية، فجاءت تجاربه متمسكة بالشكل التقليدى من حيث البناء الفنى؛ الأمر الذى يجعلنا نقول إن التفاعل مع العصر لابد أن يكون تفاعلا على المستويين الشكلى والموضوعى، لأن قدرة الأديب على الابداع تقاس بمدى وعيه بطبيعة الفن الذى يكتبه، قديمه وحديثه، وإلا فإن الفعالية - أى فاعلية العمل - ستقل ، ولن تترك أثرا كبيرا يضيف إلى رصيد خبراتنا الانسانية شيئا جديدا .

« الرقص فوق البركان »
حسين البلتاجى

(١)

* العلاقة بين الناقد والمبدع علاقة اتصال وملازمة ، وليست على العكس من ذلك، فإذا كان الابداع هو حالة اكتشاف الواقع اكتشافا جديدا بفك طلاسمه، ومعرفة قوانين حركته، وتجميع مبعثراته تجميعا يقدم الرؤية الفنية، فإن النقد هو حالة اكتشاف العمل الفنى اكتشافا جديدا، والناقد يخلق من الحياة التى خضعت فعلا لعمل الفن - على حد تعبير د. هـ لورنس[١] (عمل الناقد ليس تشكيليا بدرجة أقل نتيجة لذلك، والانطباعات التى يتلو الواحد منها الآخر، ونحن نقلب صفحات الكتاب يجب أن تكون جزءا من البناء، وعلى الناقد إذا أراد ألا يضيِّع فرصته، أن يعمل بطريقة جدية، فمن الخطأ أن تظن أن الفنان الذى يقوم بالنحت أو التصوير، يشغله انفعاله بمعنى عمله - أو قصته - لدرجة تنسيه جمال الشكل واللون المجرد، وبالرغم من أن هناك مجالا أكبر لمثل هذا الاحساس فى فن هو تشكيل للفكر والشعور أى فى جانب الأدب، فإن رجل الأدب حرفى ولا يمكن أن يكون الناقد أقل من ذلك. يجب أن يعرف الناقد كيف يتناول

المـادة الدائمـة التكوين فى ذهنه أثناء القـراءة، يجب أن يكون قـادرا على إدراك تنوعـاتهـا الدقـيـقـة، وأن يأخـذها كلهـا فى الإعتبار. لا يمكن لأحد أن يعمل بمادة خواصها غير مألوفة لديه، والقارىء الذى يحاول أن يستوعب كتابا عن طريق تقديره للحياة والأفكار والقصة التى به ولا شىء غير ذلك، يشبه رجلا يبنى حائطا دون أن يعرف شيئا عن صفات الخشب والطين والحجر، ذلك أن موادا كثيرة مختلفة متباينة للعين الخبيرة تباين الحجر والخشب تشترك فى صنع القصة، ومن الضرورى أن نراها على حقيقتها- فهكذا فقط يمكننا أن نستخدمها استخداما صحيحا، وأن نجد عندما نقفل المجلد أن كتابا متكاملا مترابطا يمكن تقييمه قد بقى فى أذهاننا»(٢).

* ولاشك أن التعرض النقدى لمجموعة قصصية لكاتب جديد يستدعى من الناقد أن يضعه فى ظل الظروف الموضوعية التى يعيشها، وفى ظل القوانين التى تحكم ذلك الواقع الثقافى الذى يوجد فيه. ومن البديهى أن كاتبا مثل(حسين البلتاجى) وهو قاص يعيش بعيدا عن القاهرة، هو فى حاجة إلى أن يواكبه النقد مواكبة موضوعية لكي يجد طريقه الصحيح على خارطة القصة القصيرة المصرية، بما تحمله من هموم ومشكلات فنية فى حاجة إلى وقفات متتابعة لإنقاذها من احتمالات السقوط، وتلك الدراسة ما هى إلا محاولة أولى على طريق مواكبة الكاتب نقديا.

(٢)

ولد حسين عبد الرازق البلتاجى فى محافظة دمياط والتى أنجبت من رجال الفكر والأدب والسياسة الكثيرين، فى عام ١٩٣٥م وجاءت بداياته الإبداعية فى القصة عام ١٩٥٢م حيث نشر فى (البعكوكة) ثم فى مجلة (قصتى) والتى كان يشرف عليها الراحل (صبحى الجيار) وهو من الجيل الأدبى الذى ضم (يحيى الطاهر عبد الله، عبد العال الحمامصى، الخضرى عبد الحميد، محمد كمال محمد، مصطفى كمال فليفل، ابراهيم حمادة، أحمد الشيخ، محمد ابراهيم مبروك، محمد حافظ رجب وآخرين) نزح إلى القاهرة عام ١٩٥٨م واشتغل بالعمل الصحفى فى نفس العام[٣] لكن إقامته فى القاهرة لم تستمر لظروف خاصة، حالت دون ذلك. فرجع إلى دمياط، وظل يكتب فى صمت ولا يراسل الصحف أو المجلات ،الأمر الذى عمل على تأخر ظهوره - على الساحة - كثيرا.

- ويخطىء الذين يطلقون على الكتاب الجُدد صفة (الأدباء الشبان) ، فهل تصح تلك التسمية مع كاتب قد جاوز العقد الخامس من العمر بسنوات؟!! هذا هو السؤال، وتلك هى القضية... إن الكاتب الشاب - فى اعتقادنا - هو من يتعرض للقيم الجديدة فى الفن أو المجتمع ، ويقدم من خلالها أدبا مغايرا هو صوت العصر وضميره، يكون متسما بالصدق والموضوعية.

(٣)

* قصص (حسين البلتاجى) تندرج تحت ما يسمى بالواقعية الرمزية ، فهى واقعية حيث إنها تهتم بتقديم شخصيات فى إطار علاقات اجتماعية، ترتبط بالواقع ارتباطا حميميا ومباشرا، وهى رمزية بما تقدمه تلك الشخصيات، بجدلها مع الواقع ، من دلالات رمزية عميقة ، تُبعد التناول الفنى عن خطأ الوقوع فى المباشرة. والرمز عند (حسين البلتاجى) لا يُقصد لذاته أو بمفهومه العادى البسيط، بقدر ما يُخفى وراءه الفكرة المراد إيصالها ويبرزها فى وقت واحد، وهذا - بالتحديد - ما حاولت القصة الحديثة أن تثبته وتؤكده، والرمز «دائما يتجاوز من يستخدمه ويجعله يقول فى الواقع أكثر مما هو مدرك لتعبيره عنه. وفى هذه الناحية فإن خير وسيلة للاستحواذ على الرمز لا تتمثل فى إثارته، وإنما فى البدء بالعمل دون توقف سابق، وعدم البحث عن تياراته الخفية»(٤).

* وقصصه تدخل فى اطار القصص التى قال عنها(فرانك أوكونور) «إنها قادرة على التعبير عن الوعى الحاد بالتفرد الإنسانى، تفجر طاقات الموقف الواحد بتسليط الضوء على نقط التحول فيه، فمن يقف على المنحنى تتاح له رؤية اتجاهى الطريق، والذى يُفجر نقط التحول فى الموقف الواحد، يتاح له أن يجمع الماضى والحاضر والمستقبل فى بؤرة واحدة ماثلة للعيان، بحيث تظهر هذه الأزمنة ، وكأنها لحظات متعاصرة»(٥).

- وإذا كانت قصص (حسين البلتاجى) تُعد - كما ذكرنا - واقعية، الأمر الذى يجعل الكاتب من كتاب الواقعية، ينقب عن

واقع الحياة فى نفوس البشر، وهذا يدعونا إلى القول : إن الواقعية الرمزية جاءت تطويرا طبيعيا للواقعية النقدية التى ظهرت فى أوروبا فى أواخر القرن التاسع عشر، وسارت موازية للرومانسية فى تلك الفترة، وظهرت فى مصر على أيدى رواد فن القصة القصيرة من أمثال: محمود تيمور ومحمود طاهر لاشين.. وغيرهما، وسار اتجاه القصة الواقعية الاشتراكية موازيا لها. إذن فالقصص الواقعى بمحاوره الثلاثية(النقدى والرمزى والاشتراكى) يحدد أن الفنان يتقبل المجتمع، ولا يرفضه بقدر ما يرغب فى تغييره، وهذا يؤيده أصحاب الاتجاه الأول، أما أصحاب الاتجاه الثانى، فيعملون على فضحه وتعريته بالإضافة إلى رفضه، وأما أصحاب الاتجاه الثالث، فيذهبون إلى رفض المجتمع مع رغبة التغيير، وأيا كانت الأحوال فإن الذى يحسم القضية فى النهاية، هو مدى صدق الكاتب فى تناوله لقضاياه على المستوى الفنى، ذلك الصدق الذى يدفع المتلقى إلى تقبل العمل تقبلا يساعد على قيام علاقة حميمة بينه وبين ذلك العمل. وهذا - فى حد ذاته - دور من أدوار الفن، لأنه يؤدى - بالتبعية - إلى المشاركة الإيجابية وما يستتبعها من فهم لأمور قد تبدو مغلقة بالنسبة للمتلقى العادى، وحتى يشعر بأن الفن شىء جميل، إذ يضع أيدينا على الحقيقة التى قد تكون غائبة عن أذهاننا، فالفن لدينا ولابد أن يكون، حتى لا نموت بسبب الحقيقة على حد تعبير نيتشه.

* وقصص المجموعة لها سمات معينة يمكن تحديدها من خلال سياق التناول النقدى لها، ولكن أبرز تلك السمات أنها تعبر عن الاغتراب الإنسانى، بالإضافة إلى التناول العبثى.

- والاغتراب بمفهومه البسيط هو الانسلاخ عن المجتمع والعزلة، أو الانعزال، وقد يضاف إلى هذا الإخفاق فى التكيف مع الأوضاع السائدة فى المجتمع، واللامبالاة وعدم الشعور بالانتماء، وأيضا انعدام الشعور بمغزى الحياة. فالبطل فى قصة (الكلام) يقول: ليتنى كنت حمارا!! وتلك الرغبة مرجعها إلى ذلك العالم الملىء بالزيف وضياع الحقيقة الأمر الذى جعل بطل القصة المغترب عن عالمه، لا يملك شيئا فى مواجهة هذا الزيف سوى الكلام ولكن الكلام عبث لا يغير شيئا، فيحس بإحساس آخر مفاده أنه أصبح كلبا كبيرا، وتلك الأحاسيس التى تبعده عن صفة الإنسانية، تؤكد ذلك المعنى الذى يعطيه الكاتب لبطل قصته، وهو أن افتقاد صفة الإنسانية أو الاحساس بفقدانها هو نوع من أنواع الاغتراب الإنسانى فالإنسان المغترب هو الإنسان الذى لا يحس بفاعليته ولا أهميته ولا وزنه فى الحياة وإنما يشعر بأن العالم غريب عنه، يوجد بعيدا عنه وفوقه، حتى ولو كان من خلقه هو. فعلاقة الإنسان المغترب بالحياة الاجتماعية هى كعلاقة الإنسان البدائى بالصنم، يخلقه أو يصنعه بيديه، ثم يرفعه فوق نفسه، ويتحول إلى مجرد عبد له لا تخرج علاقته به عن عبادته، وبقدر ما يتفانى الإنسان فى عبادة الصنم الذى قد يكون الدولة أو الأسرة أو أية مؤسسة إجتماعية أخرى، يزداد خضوعه له ويزداد تقليله من شأن نفسه، بل وتحقيره لها[٦] ومما يؤكد اغتراب البطل قوله : (ليس لدى ما أرد به سوى الكلام .. والكلام لا يفيد ، والدليل على ذلك... التاريخ وأنا وأنتم الآن فقد جعلتمونى كلبا منكم، ورضيت أن أكون الكلب الأكبر، قلت فخورا بأننى قروى، وأهلى كلهم

فلاحون شرفاء، فلن أكون قويا إلا من داخلى، وداخلى خرب، وأعتقد أن رجلا لم يربنى، ولذلك فأنا أتكلم دائما).. والبطل يردد مقولة أم سحلول (لو لقيت الأعمى كل عشاءه، فلست أحن عليه ممن أنشأه).

حكمة غريبة حقا، والقصة تعتمد فى جزئيها على أسلوب التحقيق لكى يؤكد من خلاله، أن الكلام هو الأداة المسيطرة على الإنسان، والفعل غائب، لأن الحقيقة غائبة .والديالوج فى الجزء الرابع من القصة يؤكد نفس المعانى السابقة وأنه لا جدوى من أى شىء. والتجربة فى مجملها تقدم ذلك العبث الذى يحمله الواقع. فالحياة عبث دائم، وليس هناك ما يستحق أن يعيش من أجله الإنسان، وهذا ما يدفع المرء إلى الإقدام على فعل الانتحار كما حدده (البيركامو) من خلال تحليله لأسطورة (سيزيف) ذلك البطل العبثى الذى ظل يحمل الصخرة صاعدا بها أعلى الجبل فتسقط فيحملها إلى أعلى من جديد، فتسقط. وهكذا، فيصبح الفعل الذى يقوم به فعلا عبثيا لا معنى من ورائه. والقصة تؤدى المعنى الذى ذهب إليه الفيلسوف (كيركيجورد) إذ قال: (إن أشد الصمت عنادا ليس هو الامتناع عن الكلام، بل هو التحدث) وهذا ما يؤكد أنه ليست هناك حقيقة مطلقة!

- وكذلك بطل قصة (أغنية للموت) يقرر أن الحياة لا تساوى قلامة ظفر، وأضاف ساخرا إنها لا تستحق أن تُعاش، ولأن الأمر كذلك، فهو يحتسى الكحول الرخيص، وسيد أبو الخير فى القصة يشعر بأن حرف(ت) رغم أنه حرف من حروف الهجاء إلا أنه يشعر بسببه بالضيق والتوتر، فالتاء تحاصره فى كل مكان

(تهمل فى عملك ، تكسل، تتأخر في الحضور ، تزوغ فى الانصراف، تعطل مصالح الناس، تضيع المستندات وأوراق الموظفين، تأخذ أذونات خروج بلا حق، تحريرية أو شفهية وبيومية، تنافق ، تداهن، تحاور، تناور) والبطل حائر ما بين المعانى التى تحملها وتعبر عنها تلك الكلمات التى تحل حروف التاء بداية لها. وذلك الإحساس نفسه يؤكد تلك العبثية التى أكدنا أنها سمة من سمات كتابات (حسين البلتاجى) القصصية بالإضافة إلى ذلك القلق الوجودى، الذى ينتاب بطل قصته ، فهو لا يعرف أى شيء يختار، لأن كل شيء قد صار بلا جدوى فالناس لا يشعرون بأزمة ذلك البهلوان الذى فقد جمهوره، وكأنهم قد صاروا كلهم - بهلوانات، وهذا ما دفعهم إلى الانصراف عن البهلوان الحقيقى. والبطل متزوج من امرأة ذات ماض، تبيع المتعة، وهو يعلم أنها مازالت فى طريقها سائرة ولكنه لا يملك القدرة على الفعل ويستسلم، ويلاحظ أن شخصيات (حسين البلتاجى) لا يملكون القدرة على الفعل بالإضافة إلى أنهم يبحثون عن الوسائل التى بواسطتها يهربون من الواقع خشية مواجهته ، والاصطدام به. فالمقاطع الأربعة فى القصة تعبر عن ذلك الصراع القائم بين الإحساس بالوجود والرغبة فى تحقيق الذات الضائعة فى واقع أليم تحكمه قوانين معتلة، والأبطال جميعهم يفشلون فى تحقيق ذواتهم، وهم ضائعون بين ما يعيشونه بالفعل، وبين ما يتمنون أن يكون. ومقاطع القصة الأربعة تتفق فى شيء واحد، رغم اختلافها فى التركيب على المستوى الفنى - وهو تعبيرها عن الإحساس القاتل بالموت الداخلى الذى تحياه الشخصية، وربما يكشف

هذا أن هناك سمة جديدة نحددها فى قصص المجموعة، وهى أن الموت فى الداخل مرتبط ببعض أبطال قصص (حسين البلتاجى). إن هذا الشعور بالعجز من جانب البطل الفرد الذى يجد نفسه، عندما يواجه المجتمع فى موقف المتهم دون أن يعرف ما هو الاتهام الموجه إليه، ولا طبيعة الجرم الذى أوجد هذا الأحساس، إحساس عبثى كذلك، وهذا ما تؤكده قصة (يوسف نون) فالقصة ليست قائمة على فكرة محددة بعينها بل هى تجربة أقرب إلى العبث ذاته، ومثل هذه التجارب تستدعى مشاركة القارىء فى خلق الإحساس العام من خلال الالتحام بالتجربة. بمعنى آخر، إن الإحساس بتلك التجربة، يختلف من قارىء إلى قارىء آخر، تبعا لتلك اللحظة النفسية التى تحكمه وقت القراءة... فالقارىء عليه أن يفك رموز العمل، ويفهم دلالات هذه الرموز، وتلك المسألة تطرح سؤالا قديما جديدا، لكنه على مستوى كبير من الأهمية والضرورة، ما هو دور الأديب أو بمعنى آخر ما هو دور الكتابة؟! الإجابة ببساطة أن هناك شيئا يريد الكاتب أن يقوله لنا من خلال ما يكتب... قد نختلف مع هذا الشىء وقد نتفق ولكن هناك ـ رغم ذلك ـ شيئا محددا يريد أن يوصله إلينا الكاتب، وما الكلمة إلا الوسيلة أو أداة التوصيل الوحيدة بالنسبة للكاتب، ولكن ماذا يريد الكاتب أن يقول لنا من خلال هذه القصة؟ أيريد أن يقول إن الحياة عبث؟ أيريد أن يقول إن الكلمات لا معنى لها طالما أنها تقوم على حروف ليست بذات دلالة؟ ربما ..

ـ والانفصال بين الإنسان وحياته هو ـ على وجه ما ـ شعور بالعبث وربما كان هناك رابط بين هذا الاحساس الخاص

والارتباط بالموت عن طريق كراهية الحياة ذاتها، فصابر السواح فى قصة (وفاة الأستاذ صابر) كان يعمل فى مكتب السجل المدنى، تربى فى كنف أمه التى كانت تعمل بعد أن مات زوجها، تجمع روث البهائم لعمل (الجلة). يتعلم صابر ويأخذ التوجيهية، ويتمرد على واقعه، ويهاجر إلى المدينة، وهناك يواجهه أحد الأفراد بماضيه، فيموت فى نهاية القصة وهو جالس أمام مكتبه.

ولكن يؤخذ على هذه القصة أن أحداثها جاءت كلها على لسان الراوى، فاعتمد على تقديم القصة بما يمكن تسميته بتتبع تاريخ الشخصية لكنه تتبع مباشر أفقد العمل حيويته، فعندما يقول الكاتب - مثلا - : وكبر صابر وعرف أن أباه ... الخ أو عندما يقول : وبلغ الخامسة عشر .. الخ أو يقول : فى الأيام التالية .. الخ، أو عندما يقول : فى فجر أحد الأيام... كل تلك الاستخدامات، تفقد العمل حيوية التناول، لأنها تبعده عن ذلك التدفق الذى ينبغى أن تتميز به القصة القصيرة، كونها تتحرك فى حيز ضيق، ومساحة فنية محددة. وربما كان استخدام المقاطع المتعددة فى التشكيل الفنى هو الذى أدى إلى الإحساس بامتداد التجربة القصصية، وأعنى بالامتداد ، الامتداد الزمانى والامتداد المكانى، وكان يمكن للكاتب أن يبحث عن أسلوب مخالف يستطيع من خلاله وبه ، أن يقدم تجربته دون اللجوء إلى هذا الامتداد الذى حددناه.

- والبطل فى قصته (الامتصاص) يعيش تلك الحالة القريبة من الحلم، هربا من قسوة الواقع ، والكاتب يعبر عن الداخل والخارج... فالبطل - فى داخله - يعيش تلك الحالة التى ترتبط

بالرغبة فى الحياة، حالة أقرب إلى الحلم (الحلم الرومانسى) إن صح التعبير ، ذلك الحلم هو ما يريد البطل أن يحياه فى الواقع. أما عن الخارج (الواقع) فهو بعيد عن تلك الأحلام الوردية الصافية التى يعيشها البطل فى أحلامه. ذلك الصراع ما بين الحلم والواقع، صراع أبدى، وعلاقة جدلية تنتهى دائما بانتصار الواقع، لأنه هو الأقوى، وذلك ما دفع البطل فى نهاية القصة إلى أن يعيش الأكذوبة ويصدقها، يقول: « لكنى واثق أننى لم أكن أحلم تلك الليلة فلازالت فى عيونى خضرة المروج اليانعة... وتغريد البلابل، وعزف الحروف فى قلبى والطيف الساحر يسكب بسمته فى روحى... وحين أدخل إلى الفراش الخشن كل ليلة، أغمض عينى وأتألم؟!).

ـ والبطل العَبِث (بفتح العين وكسر الباء) مازال مسيطرا على تجارب هذه المجموعة القصصية التي بين أيدينا، فهاهو يقول فى قصة(الجوع وتجربة النسيان) «إننى ضائع.. لا أذكر شيئا، إن صدرى يصطفق بشدة، حتى يلتطم بظهرى فينحنى كاهلى، ولو أننى قررت أن أضرب أحدا فى الطريق بلا سبب فلا بأس، فهذا حقى» ويقول : «إننى فقير ومادمت فقيرا فيجب أن أنحنى». والبطل فى القصة لا يملك حرية الاختيار، لأن الحرية تتوفر للإنسان كما يقول (فولتير) عندما يستطيع أن يفعل ما يشاء .

ـ هو يلتقى برجل ما فى أحد المقاهى المنزوية، والغريب يسأله: ألا تتذكرنى ؟! وأثناء محاولة التذكر يرتد البطل إلى الوراء محاولا أن يتذكر هذا الغريب من خلال تذكر للماضى فنتعرف على تلك الشخصية أكثر، نعلم أن البطل كان يعيش فى

الماضى، مهزوما ومازال ، وكان يتمسك بالمبادىء والقيم، حاولت المرأة إغراءه بالعمل معها ورجالها، لكنه كان قويا فلم تستطع أن تؤثر عليه، لكنه كان جائعا فركع لها، وصديقه هذا (الغريب) رجل يعرف أن البطل من هؤلاء الفقراء الذين لا يركعون للأغنياء مهما استبد بهم الجوع والحرمان، ولكنه من خلال حديثه مع بطل القصة، يعلم أنه ركع لتلك المرأة عندما قبل هداياها، والعمل مع رجالها.

فيصرخ فى وجهه فى نهاية القصة:

- أيها التعس ، لقد أفرغت رأسى لك، منذ هذه اللحظة يجب أن نسوى كل الحسابات.

والقصة يغلب عليها غموض التناول، رغم ثراء الشخصية الرئيسة، وربما كان سبب هذا الغموض - فى رأينا - هو الاتجاه إلى منحى التناول العبثى، فالعبث على حد تعبير (جان بول سارتر) «ما هو إلا هالة فعلية، كمعطى مبدئى أصيل؟ أقل ما يمكن أن يقال عنه، إنه علاقة الإنسان بالعالم، إن العبث الأولى يظهر قبل كل شىء طلاقا: الطلاق بين صبوات الإنسان إلى الوحدة، وبين ثنائية الفكر والطبيعة التى لا يمكن التغلب عليها، بين اندفاع الإنسان نحو ما هو أبدى وبين طابع وجوده المنتهى، بين (الهم) الذى هو ماهيته بالذات، وبين بطلان جهوده بالموت، تعدد الحقائق والكائنات غير القابل للإرجاع، لا معقولية الواقعى، الصدفة: هذه هى أقطاب العبث».(٧)

- وتجربة العبث فى القصة المصرية لها إنجازات عند كل من محمد حافظ رجب - محمد ابراهيم مبروك - بعض كتابات يوسف ادريس (العسكرى الأسود) ونجيب محفوظ (تحت

المظلة) .. وغيرهم.

- وإذا نظرنا إلى الأدب العالمى لوجدنا أن كاتبا مثل (فلوبير) صاحب رواية (مدام بوفارى) كان يزدرى العالم الذى يعيش فيه، وكذلك قيمه البورجوازية بخاصة الطبقة الوسطى الكبيرة، إلا أنه كان يحتفظ - على حد تعبير وولتر ألن (٨) باحترامه وعواطفه لبعض أعضاء المجتمع الفقير، الذين تمثل حياتهم الإخلاص، والتواضع والمكابدة والتحمل والقبول ورغم أنه قد توفى فى ١٨٨٠م إلا أنه ترك أثرا على أعمال كتابنا المعاصرين، وربما يكون هذا الأثر غير مباشر بمعنى أن كاتبا مثل (حسين البلتاجى) ربما لم يقرأ لهذا الكاتب شيئا إلا أنه يتفق معه فى نفس تلك النظرة، لأن الاثنين يشتركان فى شىء واحد وهو الاهتمام بالإنسان الفقير، الإنسان المنتمى إلى الطبقة الدنيا، تلك الطبقة التى لا يشعر بها أحد رغم أن لها مشاعرها الخاصة وحياتها، وكذلك معاناتها ومأساتها، إنها طبقة تحيا على هامش الواقع، رغم أن الواقع يحتشد بها . وهو يقدم فى قصة (زوجة الجرار) أزمة ذلك الخباز ، الذى يسمى (ظلاما) والاسم كما هو واضح له دلالته الرمزية. ووظيفته فى الفرن تعرف باسم (الجرار) ، عندما أجهضت وهى حامل وأصبحت حياتها فى خطر، نجده لا يستطيع الذهاب بها إلى الدكتور، لأنه لا يملك أجره، لا ينقذه سوى زملاء العمل الذين يمدون له أيديهم بما يملكون من أجر اليوم كاملا، حتى يستطيع أن يذهب بامرأته إلى الطبيب، يحدث هذا الموقف الجماعى من الرجال، بينما تنتهى القصة بعبارة المعلم (صاحب الفرن):

- أمال المستشفى عملوها ليه ؟! ناس بهايم صحيح.

إن المعلم - فى القصة - يمثل طبقة يدخل ضمنها كصاحب عمل، والعمال يمثلون طبقة أخرى، والصراع يتم طبيعيا بين الطبقتين لاختلاف المصالح والأهداف، وعدم وجود الأرضية المشتركة التى تجمعهما معا. والتعبير عن طبقة العمال سمة من سمات قصص(حسين البلتاجى) تلك الطبقة التى لم تنل من الدنيا حظا عظيما، تعيش على هامش الحياة رغم ما قد يتبادر إلى ذهن البعض أنها طبقة ذات دخل معقول لكنه - فى الحقيقة - دخل غير ثابت، بدليل أنه إذا تعرض واحد منهم لخطر ما فلا فائدة، لأنه لا يملك رصيدا يواجه به حاجته وقت الشدة .

- وألفاظ القصة بسيطة، فقط يضر بأسلوبها تلك العبارات التقريرية مثل : طويل القامة/ نحيل الجسم.

وكذلك كثرة استعمال الفاء، مما أدى إلى رتابة السرد رغم أن الموقف القصصى لا يحتمل هذه الرتابة على المستوى الفنى، مثل: فيبتعد النوم عن عينيه – فزعق الخباز - فكرر النداء - فتساءل - فصرَّ .. وهكذا ...

* وإذا كانت قصة (زوجة الجرار) قد قدمت هؤلاء البسطاء وكيف أنهم يجتمعون يدا واحدة وقت الشدة لمواجهة قهر الواقع، فإن البطل فى قصة (الإعدام بصقا) يواجه القهر بشكل آخر، فالكاتب يقدم بطل القصة وهو فى حالة تذكر لمرحلة الطفولة فى قريته الصغيرة (شرباص)، وكيف أنه كان ينظر إلى دار العمدة من بعيد، لا يجرؤ على الاقتراب منها، وكيف أن هذا العمدة كان جبارا وظالما .. لم يستطع أحد مجابهته. ترك القرية منذ فترة وعاش فى المدينة الصغيرة بشوارعها وميدانها الرئيسى (سوق الحسبة) حيث كان يجلس على مقهاها كل يوم،

مع الأصدقاء بينهم ذلك الأستاذ الذى أتى إلى المدينة من نفس القرية، لكنه رجل يعرف حقيقة الأشياء ويعلم ما يجهله البطل نفسه.. يتحدث إلى البطل وكأنه يصدر تعليمات خاصة (لابد أن نقلب عنف القرية إلى سيوف ... ففى هذه المدينة الضائعة عُقد لواء السبق لبرميل الطرشى العظيم، ولباعة الهواء وأشعة الشمس ولتجار الروبابكيا... فقد صنعوا الإمبراطوريات والممالك، ولم تجن الثقافة على أهلها سوى الفقر والعوز).

ثم يقول عن هذا العمدة (لابد أن يُعدم .. لابد أن يُحاكم ... لابد ...) وتتحول تلك العبارة إلى رغبة فى الفعل فى ذهن البطل، إلا أنه فعل أرعن، لأنه غير قادر - فى الحقيقة - عليه، فنجده يصنع تمثالا من الصلصال شبيها بالعمدة ، ثم فى وسط الأصدقاء يبصق عليه، ويدعو الأصدقاء للبصق عليه فيتوالى البصق حتى يغطى الدمية، وتنتهى القصة. وكما هو واضح فإن مواجهة القهر لم تكن مواجهة موضوعية أو حقيقية(مباشرة) بل جاءت حلما وأمنية لم تتحقق، ونتبين أن الكاتب يقدم نماذج بشرية ليست قادرة على الفعل الإيجابى، ربما لأن الواقع نفسه لا يطرح تلك الشخصية القادرة على الفعل. ولكن الأمر يختلف على مستوى الفن، فعندما يقوم الكاتب - أي كاتب - بتعرية الواقع، فلابد أن يكون الهدف هو الفضح والكشف ، من أجل اتخاذ موقف ما، لتوضيح الرؤية المستقبلية، وإلا أصبحت المسألة مجرد نعي لحالنا ، ونعى لواقعنا، لأن التغيير لن يأتى من الخارج ، بل يأتى من الداخل، وبنا.

- واستخدام المقاطع فى القصة أفسد ذلك التدفق الذى كان سيحدث لو أن الكاتب كان قد استغنى عنه. فماذا يفيد - مثلا -

أن نقول فى وسط السياق العام للقصة (ملاحظة) ؟ الملاحظة يمكن أن تدخل فى نسيج العمل ذاته، حتى لا تصبح مجرد ملاحظة هامشية تضر ولا تنفع.

وتتميز القصة بذلك الصدق الموضوعى فى تناول الشخصيات ـ رغم تعددها ـ خاصة البطل، وطريقة الولوج إلى داخل نفسه البائسة والمتمزقة. ونلاحظ كذلك أن شخصيات (حسين البلتاجى) دائما يهربون من مواجهة الواقع بتناول المشروبات الروحية، وتعاطى المخدرات، لأنهم أبطال سلبيون لا يملكون القدرة على الفعل الإيجابى المغير ! وهم أبطال يشعرون بالوحدة الدائمة، فهاهو بطل قصة (الرقص فوق البركان) يقول:(ليس لى أصدقاء.. وحيد .. مقطوع من شجرة جافة ميتة، لكننى أحتوى على قدر من الحياة، قدر ضئيل.. ليته لم يكن..) تعبير تقريرى لكنه يقدم بطلا يشعر بأزمة حادة، فهو قد انفصل عن زوجته، لأنها باردة ـ على حد تعبيره ـ كالثلج... لأنها علمت أنه على علاقة بصديقتها، تركها وترك أولادها.. وهى قد تزوجت .. بالتبعية .. وفرت مع زوجها وأولادها إلى الخارج... البطل يتذكر كل هذا فى لحظة من الزمان يحكمها إحساس خاص، هو مزيج من الرغبة فى الحياة والرغبة فى التخلص منها، لأنها لم تعد تجدى، ولم يعد لها أهمية فى نفسه.. ملكته الوحدة فتذكر وتناجى! وقد كرر الكاتب الفعل (كان) أكثر من ثمانى مرات فى مقطع قصير واحد، وهذا أدى إلى مباشرة المقطع وعدم فنيته واستخدام تعبيرات من قبيل: سنوات وأنا أتقلب على الجحيم الرائع.. أو على مشارف الخمسين أخطو ... مساء ذات يوم .. الخ، تلك التعبيرات تؤدى

إلى عدم تماسك التجربة لامتدادها الزمانى والمكانى دون اللجوء إلى أسلوب فنى يبرر هذا، وهذا ما نجده كذلك في قصة (وفاة الأستاذ صابر) ونهاية القصة غير حاسمة.

وقصة (حصيلة يوم واحد من الأنباء) تؤكد ذلك الإحساس العبثى الذى تعرضنا له فى بداية الدراسة، فالكاتب يستعرض أنباء وأخباراً كثيرة، ومانشيتات الصحف، وأقوال الإذاعة، صانعا من كل هذا بناء للقصة التى ابتعدت كثيرا عن مفهوم القصة الفنى، فكل هذا الاستعراض، لم يأت بشىء له قيمة، والبطل نجده فى نهاية العمل يقول إنه لم يجد فى تلك الأنباء شيئا جديدا، أو مثيرا، سوى قول مأثور للقديس(أوغسطين): «أنا لا أعرف الزمن طالما لم أسأل عنه، فإذا سُئلت فإننى لا أعرف عنه شيئا» هذه العبارة تحدد لنا أن بطل القصة المتوارى وراء تلك العبارات الإخبارية والتقريرية والمباشرة، هو بطل وجودى ينظر للحياة نظرة عبثية، تتساوى عنده الأشياء .. معرفة الزمن، وعدم معرفته، لأن الزمن لا يمثل أية أهمية بالنسبة له.

ـ وتلك الحالة هى نفسها الموجودة عند بطل قصة (الاجترار) فمن خلال الراوى نتعرف على بطل القصة، رجل يحب امرأة متزوجة، لكنه لا يستطيع الارتباط بها، و هى لا تستطيع الارتباط به ، بسبب الآخر، وهو يعبر عن أحاسيسه تجاه الحياة، ونتيجة ما يلاقيه من إحباط إلى الحد الذى يجعله لا يشعر أن هناك فرقا واضحا بين الجمال والقبح، بل هما شئ واحد.

يتساءل: ألا ترى أن الجمال والقبح قد نتج من الطين، وأنه أيضا سوف يعود ويلتحم بعناصره الأولى؟! لكل هذا فهو لا

يشعر أن شيئا فى الكون له قيمة، وأن الصراع بين القبح والجمال، صراع وهمى، لأنهما يمثلان وجهين لعملة واحدة وهى الواقع ذاته.

والبطل فى حالة من حالات الاجترار والاعتراف مع الراوى الذى يحس هو الآخر أن الحالة واحدة، والإحساس مشترك، وهذا ما دفعه - فى نهاية القصة - إلى البكاء بدموع حقيقية فيعظم لديه الإحساس العبثى الذى يجعله يقرر بأنه لا شىء يستحق أن تعيش من أجله.. إحساس بفقدان كل شىء .. ففقدان الجمال يتساوى مع وجوده، الاحساس بوجود القبح يتساوى مع عدم وجوده.

وتتساوى القصة مع قصص كثيرة من المجموعة، فى أن الكاتب - دائما - يستعين بالراوى الذى يشارك ويشترك فى أحداث القصة، وليس الراوى المحايد، الذى يعرض الأحداث دون أن يكون طرفا فيها.

تلك خاصية يتميز بها الراوى عند (حسين البلتاجى).

«عيــــون الدهشـــة والحــيرة» *
محمد عبد الله الهادى

(١)

ـ الكاتب «محمد عبد الله الهادى» واحد من كتاب هذا الجيل ـ أعنى جـيل الثمـانينيات ـ وأقـول جيل تجـاوزا، لأن الأجيـال الأدبية فى واقع الأمر ـ أجيال متصلة ـ وليست منفصلة ـ فقط نحددها تحديدا، لكى نتعرف على أولا : أهم السمات المشتركة التى يتميَّز بها أصحاب الجيل الواحد، وثانيا: تحديد الظروف والقـوانين التى تشكل سـمـات أو مـلامح الجـيل الذى يحـمل حساسية عصره[١] .

وجيل الثمـانينيـات، جيل يعبر عن قضـايا الحـاضر، تلك القضايا التى يطرحها الواقع بقوانينه السياسية والاقتصادية والاجتماعية، لكنه يعجز عن التعبير عنها بشكل موضوعى ربما لأنه نتاج متغيرات كثيرة ومتلاحقة حدثت فى العقد السابق عليه ـ وأعنى به عقد السبعينيات ـ لم يستطع استيعابها تماما وبشكل جيد. وربما لأنه مازال يتلمس طريقه، ويتعرف على طبيعة النوع الأدبى الذى يتعامل معه[٢] فنجد ـ كمثال ـ اختلاط المفاهيم الفنية فى ذهنه، بالاضـافة إلى اتخاذه موقفا تجاه إبداعات السابقين عليه بحجة أنه متمرد عليها. رغم أن القاعدة تقول: إن التمـرد على القـديم ـ أى قـديم ـ يسـتـدعى هضم ذلك القـديم

واستيعابه بشكل جيد وأيضا التعرف عليه بموضوعية ودراسة حتى نستطيع أن نتخذ موقفا تجاهه، ويكون الموقف أصيلا وصادقا.

- ولكن ما فائدة أن أتمرد على القديم واتجه بتعاملات فنية لا أساس لها من الصحة ، ولا أساس لها من موضوعية الفن بحجة أن كل عصر يفرض أشكاله وتجاربه؟

إن استيعاب الماضي وسيلة من وسائل التغيير فى الحاضر وربما تكون هذه النقطة هى التى أفرزت ظاهرة علي جانب كبير من الأهمية ، وهى ظاهرة غياب النقد الموضوعى بل وغياب النقاد هذا من ناحية - ومن ناحية أخرى، وكنتيجة مترتبة على الظاهرة السابقة - ظهر ذلك العداء غير المبرر والذى لا يستند على أسس علمية فى الحوار الموضوعى من قبل المبدعين الجدد تجاه النقد المواكب لإبداعاتهم - ولو فى أضيق الحدود - فانعزل كل فى واد لا يلتقى والآخر على أرض واحدة. وربما يبدو هذا الكلام بعيدا عن اطار مناقشة مجموعة «عيون الدهشة والحيرة» والتى نحن بصدد الكتابة عنها إلا أننى أراه كلاما متصلا ، لأن النظر إلى إبداعات الجيل لا يمكن أن يتم بمعزل عن كل الظروف التى تحكمه بل والظواهر التى تبين معه ، وتتصل به، وعليه فأقول: إن شكوى الأدباء من عجز النقد عن مواكبة حركة الابداع بأنواعه المختلفة -الأدبى والفنى - غير موضوعية فبدا الأمر وكأنه (قميص عثمان) الكل يتمسح به مبررا أخطاءه بحجة أن النقد فى حالة من حالات الغياب الدائم، والحقيقة أن الأدباء أنفسهم - خاصة الجدد منهم - يعتبرون ابداعاتهم فوق النقد ذاته!! ولو ناقشتهم بموضوعية ظنوا أنك

تحمل قدرا هائلا من الحقد لأنهم يفهمون خطأ(أن الناقد أديب فاشل) والحقيقة أن الكاتب أديب فاشل لو ظن أن ما يكتبه فوق النقد، تلك حقيقة مردها يعود إلى تلك الحقبة المسماة (بالسبعينيات) وما حملته من متغيرات كثيرة على المستوى الاقتصادى ـ السياسى ـ الاجتماعى : تركت تأثيرها على كل شىء... وفى مجال الثقافة ـ على وجه التحديد ـ ظهرت تلك المتاهة التى خلفتها تلك المتغيرات بحيث أصبحت الثقافة وكأنها ليست صاحبة دور فى خلق الكيان الانسانى، وكأنها أصبحت وسيلة للترفيه فقط، فضاع الصحيح وظهر الخطأ واختلطت الأشياء، بحيث لم نعد نعرف ما هو الصحيح وما هو الخطأ ، وهذا ما دفع الكثيرين من الكتاب والمثقفين المصريين إلى الهجرة فى فترة أصابها الجدب فى كل شىء... هذا بالاضافة إلى عجزهم عن مواجهة ذلك التيار المعادى للثقافة والفنون، فأدى هذا ـ بالطبع ـ إلى خلو الساحة من أبنائها الحقيقيين من المثقفين وظهرت على السطح ظاهرة أنصاف المثقفين وأدعياء الثقافة الذين أسميهم(الفقاعات الأدبية) تلك التى تنفجر فجأة ثم يتلاشى أثرها ولا يبقى منها على السطح شىء يذكر. أغلب هؤلاء تمركز تمركزا شيطانيا وعدوانيا ـ كذلك ـ فى الأجهزة الثقافية، لكى يقاوم كل ما هو جاد، وكل ما من شأنه خلق الانسان الواعى والناضج، هذا الأمر أدى ـ بالضرورة ـ إلى ظهور إبداعات فى الشعر والقصة والمسرح، ليست على مستوى النقد، فتوقف الناقد الجاد عن متابعة كل ما تفرزه الساحة من ابداعات رغم أنه - وكما هو ثابت فى حياتنا الثقافية ـ إبداع جارف ولكن العبرة ليست بالكم، لكنها بالكيف.

وقد يقول قائل إن جيل النقاد الكبار قد توقف لأنه لم يعد قادرا على العطاء، ونقول وبموضوعية إن كل جيل يخلق نقاده، الذين يفهمون جيدا تلك الظروف الموضوعية التى يستظل الأدباء بظلها، وأجزم أن هناك نقادا فى واقعنا الآن، يحاولون أن يشقوا لأنفسهم طريقا فى الصخر، لأنهم يؤمنون بدورهم فى مواكبة هذا الجيل التائه، إنهم يحاولون بما يقدمون من نقد أن يسدوا فراغا نقديا أظهرته قوانين خاصة حكمت واقعنا الثقافى، وعلى الكتاب الجدد أن يؤمنوا بأن النقد دوره كدور الإبداع من حيث إن كليهما يشترك فى شىء واحد وهو حالة الكشف.

(٢)

وبعد أن تعرضنا ـ بإيجاز ـ لأزمة هذا الجيل، والواقع النقدى الذى يؤثر على طبيعة حركته واستمراره، نستعرض فى الصفحات القادمة تلك المجموعة التى نريد أن نقف أمامها(وقفة طويلة) نحدد من خلالها أهم الملامح الابداعية عند الكاتب(محمد عبد الله الهادى)... رؤيته للواقع والعالم الذى يعبر عنه، تعبيرا فنيا... والمجموعة تتكون من إحدى عشرة قصة قصيرة لم ينشر الكاتب معظمها ـ من قبل ـ ولم يوضح تاريخ إبداع أى قصة من القصص، وعليه فسوف نتعامل معها كونها ابداعات ظهرت فى (الثمانينيات) أى أنها ابداعات حديثة.

والقصص من حيث الرؤية الفنية للواقع يمكن أن تندرج تحت قسمين رئيسين أولهما : القصص التى ترتكز على واقع القرية المصرية، يستلهم منها الكاتب موضوعاته القصصية ويعالجها

فنيا وتمثل هذا القسم قصص:

«ظلال الطيف - الحصاوى - الماء الضحل - البداية - عيون الدهشة والحيرة - العم عزب - ولما أدركهم الخوف، بالاضافة إلى قصة واحدة أراد فيها الكاتب أن يعبر عن العلاقة بين واقع القرية وواقع المدينة وهى قصة: (رسالة). وتظهر فى هذه القصص تلك المؤثرات البيئية التى انعكست على القصص أثناء المعالجة الفنية، وأعنى بالمؤثرات البيئية على وجه التحديد : (١) المفردات اللغوية (٢) رسم الشخصيات(٣) الاهتمام بالمكان بوصفه بعدا متميزا ومؤثرا على طبيعة الأحداث(٤) انعكاس ثقافة الكاتب المتعلقة بمعرفته للنباتات : أسماؤها.. ألوانها... الخ بحيث كانت قاسما مشتركا نلاحظه فى سياق العديد من القصص المذكورة[٣].

- أما عن القسم الثانى: فتندرج تحته القصص التى تتعامل مع قضايا الواقع بشكل عام ... حيث نجد معالجته لقضية فلسطين، وبعض القضايا السياسية الأخرى، فى قصص: (ولم أتحرك - سونة - الزلزال) وحالات الاغتراب الانسانى التى تصيب انساننا المعاصر المقيد بقوانين الواقع كما فى قصص (زهرة البانسيه - أتوبيس - هدنة).

- هذا فيما يتعلق - بالرؤية الفنية التى تحدد موضوعات قصص المجموعة، أما عن المعالجة الفنية ذاتها فنجد أن هناك بعض الملاحظات الفنية التى ينبغى التعرض لها ومناقشتها فى هذه الدراسة وعلى رأس هذه الملاحظات.

١- اهتمام الكاتب بالوصف والرصد الخارجى، لغلبة البعد المكانى فى القصة.

٢ـ المباشرة التى تعد سمة أساسية فى بعض قصص المجموعة.

٣ـ صوت الكاتب وحضوره الدائم فى بعض التجارب.

٤ـ استخدامه لضمير المتكلم فى قصص: (ولم أتحرك ـ سونة ـ ظلال الطيف ـ البداية ـ عيون الدهشة والحيرة ـ زهرة البانسيه ـ اتوبيس ـ رسالة ـ الزلزال ـ ولما أدركهم الخوف) ، وضمير الغائب فى قصتّى: (الماء الضحل ـ العم عزب).

هذا بالاضافة إلى لجوء الكاتب إلى استخدام ضمير (المتكلم) على لسان الطفل فى قصتّى «سونة ـ ظلال الطيف » وتذكر الأحداث الماضية التى رآها بطل القصة عندما كان طفلا : قصة الزلزال.

بالإضافة إلى اختلاط الضمائر فى القصة الواحدة كما فى قصة (هدنة) ،واستخدام ضمير المتكلم من خلال ضمير الغائب... وغيرها من الملاحظات التى سوف تتضح أمامنا خلال التحليل النقدى.

(٣)

إن أغلب قصص المجموعة تندرج تحت النمط القديم للقصة، أى قصة الحبكة التقليدية التى تستمد بناءها من الحبكة القائمة على صراع يؤدى إلى فعل. وهذا الفعل يجىء متعاقبا ومنتهيا بحسم الصراع وبذلك تقدم القصة وجهة نظر. والحبكة تهتم بمغزى الرموز الدرامية، ويُقصد بالرموز الدرامية «الشخوص ـ الأفعال ـ الأحداث.. الخ».. وأيضا فحوى القصة..

وعلى الرغم من أن القصة القصيرة الحديثة قد خرجت تماما

ـ بل وتمردت ـ على هذا النمط القديم للقصة، تبعا لتغير الظروف الحضارية، التى تنعكس بالضرورة على طبيعة الابداع ونفسية المبدع. إلا أننا سوف نتعرض للمجموعة من خلال ما قدمه الكاتب، وليس ما كان ينبغى عليه أن يقدمه... لكننا ـ رغم هذا ـ نود أن نلفت نظر الكاتب، إلى أهمية مسايرة هذا الفن وتتبع المتغيرات التى حدثت وأثرت على طبيعته، حتى لا يكون منعزلا عنها انعزالا يجد نفسه ـ بعد وقت قصير ـ وقد وقع فى مأزق لا يستطيع الفكاك منه بسهولة.

ـ وتحت القسم الأول تقع تلك القصص التى تتعامل مع واقع القرية المصرية، بما يحمله هذا الواقع من خصوصية العلاقات الانسانية، وخصوصية المكان، وخصوصية الشخوص أنفسهم فماذا فعل الكاتب بكل هذا؟! وكيف تناوله؟!

* فى قصة «ظلال الطيف» الراوى وهو (الطفل عبده) يروى لنا كل ما يراه، ويسمعه وما يتعلق بجده العجوز.. يرى المرأة البراوية (فضة) ذات الرداء الرمادى المزركش بخيوط ملونة، وزوجها (سليم) العجوز الراقد تحت شجرة التوت. يرى أصحابه الذين يعملون مع (الريس) (عبد العزيز) عندما يأخذهم جماعات ويوزعهم على الوسايا (اقطاعيات أرض الاصلاح الزراعى) وهو لا يذهب معهم، بل يذهب إلى الكُتّاب ليحفظ جزء (عم) من القرآن. ويرى الأم تهب إلى سوق الاثنين تبيع الأرانب.

ويرصد الكاتب العلاقة بين (عبده) وجده(العجوز)... الجد يعيش ذكرياته مع صور الملوك الراحلين. والجد يحكى حكاية البنت (لولجة) التى أحبت الفارس المغوار الذى يمتطى صهوة الأدهم، لكن الساحرة الشريرة، رغبت وأد الحب المتبرعم، ألقت

بمرآتها لتصير بحرا ثائر الأمواج، كى يفصل بين الفارس وحبيبته، الجد يطلب من (عبده) حفظ سورة (القدر) ... ثم يرصد الكاتب - من خلال الطفل - سيدنا الشيخ (سماعين) شيخ (الكُتاب) ويروى لنا يوم أن هرف جده وتحدث بكلام غير مفهوم وأراد أن يتزوج (الولجة) ويتساءل: أيكون الجد مثل مبروك الأهبل، ويتابع الطفل ضريح (أبو مطاوع) وما يتركه من أثر على نفسيته.

- بالإضافة إلى تتبعه لتصرفات الجد: نزوله إلى أرض جاره نزوله إلى الترعة، محاولة تسلق النخلة... الخ، ادعاؤه رؤية (ليلة القدر) ثم الاشارة الطويلة من الكاتب إلى ذلك الشاب الذى اعتلى المنبر، وعدم رضا الجد عنه، والحديث الطويل الذى جاء على لسانه، ثم أخيرا موت الجد، بعد أن حفظ (عبده) سورة القدر وتشييع جنازته إلى المقر الأخير.

* وكما هو واضح فإنه على الرغم من خصوصية التجربة وخصوصية العامل المفرز لها، إلا أن الكاتب لم يركز على فكرة واحدة فى القصة يعمق من خلالها موضوعه القصصى؛ فبدت لنا تعبيرا مختصرا عن عالم كبير، يضم أكثر من عشر شخصيات، تدور من حولها أحداث القصة المتعددة... إن محاولة التعبير عن واقع تلك القرية من وجهة نظر الطفل الراصد لها، والمتتبع لتلك المتناثرات، هذه المحاولة كانت تتطلب من الكاتب التركيز على فكرة واحدة، تنطلق من خلالها تجربته ، وتتفجر منها الينابيع، فكثرة الشخوص فى القصة (الثانوية/ الرئيسة) تؤدى إلى ترهل دور الشخصية فى القصة كرمز درامى يدفع بالحدث وينميه، فالشخوص هم دائما ذوو أهمية

عالية فى القصص وهم فى الغالب أكثر عناصر القصص أهمية - خاصة في القصص التقليدي. بالاضافة إلى كثرة التفصيلات فى القصة، فالقصة القصيرة ينبغى لها ألا تتعدى محور الارتكاز الذى تستند عليه الفكرة إلى أمور فرعية أو استطرادات تؤدى - بالتبعية - إلى ترهل التجربة.

واهتمام الكاتب بالأجواء الريفية يتضح أكثر فى قصة (الحصاوى) حيث التيمات الخاصة المنقولة عن الريف: لعبة الحكشة - العريف فى كتاب سيدنا الشيخ (سماعين) والعُرس الريفى... والغناء الشعبى، ولعبة العروسة والعريس. كل ذلك نجده فى سياق القصة، وقد قام الكاتب بتوظيفه بشكل جيد. بالاضافة إلى نجاحه فى رسم شخصية (العريف) الذى يلعب مع الصغار، والراوى واحد منهم..

يرصد الكاتب تلك الشخصية بتميزها، فهو يفهم أكثر منهم، يحدثهم بكلمات لا يفهمون لها معنى مثل (الحين - ديودها) ويتصرف تصرفات الكبار، حيث يقترح عليهم أن يلعبوا - مشاركة مع البنات - (لعبة العروسة والعريس) ويلعبون لكنهم يتركون البنت (زينب) داخل الخرابة، ويجرون بمجرد قيامهم بتعرية ساقيها ، لكن العريف يبقى وحده، لكى يكتشف الراوى فى نهاية القصة أن (زينب) لم تترك الخرابة، بل كانت ترقد بجوار (العريف) عارية الساقين. إنه عالم الصغار، بما يعتمل فيه من براءة ولعب وضجيج، مصطدما بعالم الكبار الذين يمارسون أشياء تقف متناقضة مع تلك الأشياء المميزة لعالم الكبار. ذلك العالم يقدمه الكاتب ببساطة وصدق فنى، رغم إسرافه فى وصف (لعبة الحكشة) التى وقف منها الراوى موقف

المستغرب ، خاصة مفرداتها التى لا يفهم لها معنى (التركيزة - بحر الجيزة - الكحكوح). إن العريف يستغل براءة الأطفال لمصلحته الشخصية. ذلك ما أراد الكاتب أن يركز عليه.

- اهتمام الكاتب بعالم القرية، جعله يتناول حكاية أسرة ريفية بسيطة، من خلال متابعته لحياتها منذ الصباح حتى صباح اليوم التالى، مرورا بالعصر ثم الليل فى قصة (الماء الضحل) ولقد لجأ الكاتب إلى تقسيم القصة إلى أربعة أقسام: الصبح / العصر / الصبح/ ذلك التقسيم حدد تكنيك القصة من حيث الأحداث التى تدور فى حركة دائرية نكتشف فى النهاية أن ما بدأت به الأسرة قد انتهت إليه. إن حركتها فى الحياة حركة رتيبة... إنه تكرار ممل. وعن العالم الداخلى للناس فى القرية.. يقوم الكاتب بفضح بعض المستور، ويعبر عن الآخر وكأنه يريد أن يقول مع (سارتر) إن الجحيم هم الآخرون فالراوى فى قصة (البداية) كان هو وصديقه (حسونه) يتسامران ويزوران الرجل العجوز فى بيته، ذلك العجوز قد تزوج بامرأة صغيرة، لكن حسونة يعلم أصول اللعبة، ويعلم أن العجوز ضائع فى الشراب والسهر، بالاضافة إلى ضعفه، أما هى فسمراء.. جلدها ناعم ، أملس - على حد تعبيره - بالاضافة إلى أنوثتها الطاغية.. كل هذه الأسباب أدت إلى رغبة (حسونة) فى النيل منها داعيا صديقه (الراوى) إلى ذلك.

يقول: زوجها مع الرجال . لن يعود إلا ثملا فى نهاية الليل. إنى أعرف، لا تضيع الفرصة. انطلق ... تحرك.

لكن بطل القصة يرفض ولم يذعن، بينما يرى (حسونة) يطاردها فتستجيب له، ويتواريان خلف التلال، والراوى عزوف

عن فعل هذا لأنه لم يكبر بعد أو كما يقول «لم نكبر بعد لنشارك الرجال السهر والشرب والحديث العارى، لكن حسونة أصر وهاهو يفعل». ولما شرب العجوز وتاه وضعف حيله، حملاه معا إلى بيته... يقوم حسونة (بتشجيع) البطل أن يدخل ويفعل مع المرأة مثلما فعل هو معها.

وبالفعل تشجعه المرأة، فيغمره العرق الغزير (دبيب القلب يندفع مارقا فى كل عروقى والخاطر السيىء يتجسد فى ناظرى برؤى ناعـمـة وملسـاء وأنا أحـدق فى الرجل المكوم أرضـا وأتأهب!.. إنه عالم الخطيئة التى تمرح بصوت عال. عالم المرأة المتمردة على واقعها، لكنها لا تملك تغييره سوى بهذه الطريقة السلبية... إنه عالم المتناقضات، والعلاقات المتشابكة..

وإذا كانت القصة السابقة تتعرض لفكرة الانسان فى مواجهة القبح فى الواقع، وموقفه من هذا القبح، هل يتخذ موقفا منه، أم يكون مشاركا فيه، فإن قصة (عيون الدهشة والحيرة) تتعرض لموقف الانسان من الحلم، واختلاط هذا الحلم بالواقع المعيش لكى يكشف التناقض فى الحياة، بين ما يعيشه الانسان وما يتمنى أن يكون. إنه صراع بين الوهم والحقيقة، الحلم والواقع، فالبطل يعيش تلك الأحلام القريبة من أحلام الطفولة تتنازعه مجموعة من الأحاسيس والمشاعر، رغبته فى عائشة وإعراضه عنها، تذكره للموت وفكرته عنه، حبه لأخيه(محمود) واستنكاره لاتهامه له بالجنون.

ـ لقد رأى البحر المالح فى الحلم ، فظن أنه قد رآه فى الواقع، ولما أخبر شقيقه بذلك اتهمه بالجنون، لكنه يقرر إنه ليس مجنونا وتنتهى القصة بهذه العبارة «بينما كانت العلامات

الاستفهامية تحيط بى وتدثرنى بغلالة من الصلب».

والملاحظة التى تؤخذ على الكاتب فى معالجته لهؤلاء الشخوص، أنه قدمهم فى حدود ضيقة، حيث جردهم تماما من واقعهم الاجتماعى المؤثر فى سلوكهم الفردى، فأصبحوا مثل النباتات الشيطانية، التى تنمو بلا أصل، وليست لها جذور، فسرعان ما تموت وتنتهى. إن الشخصية القصصية ينبغى لها أن تنبض بالحياة، وتتأثر بقوانين الواقع الذى تعيشه، ويمثل - بالنسبة لها - الاطار الذى تتحرك من خلاله، واذا لم يحدث هذا، فإنها ستصبح بديلا لصوت الكاتب تحمل أفكاره هو وشخصيته هو، و(العم عزب) فى القصة التى تحمل اسمه عنوانا لها، يعيش الخرافة ويؤمن بها ايمانا كبيرا يشاركه فى هذا الايمان الآخرون بدءا من امرأته، وانتهاء بشيخ الجامع... فهو يرقد بجوار جاموسته منتظرا ولادتها، وهو يخشى عليها من الحسد «دنا من رأسها بحيرة ووجل، علا بالمبخرة طوحها فى دائرة، تمتم متلفظا بتعاويذ مبهمة.... حلق الدخان ولف فى حلقات.. الخ إنه يخشى أن يجيئها الموت، لأن حماره مات منذ شهر. يقول: «الحمار مات وقلنا العوض منه، ما فاتش شهر وانتى كمان عيانة ساعة الولادة، حكمتك يارب شايف ومطلع».

ويستعين (العم عزب) بشيخ الجامع الذى يأتى ومريدوه ليقيموا الذكر فى صحن الدار، فى محاولة لإبعاد العين الحمراء التى تتبع (العم عزب) يأكلون ويقيمون الذكر، ويمارس معهم (العم عزب) طقس الذكر، ويسقط ويقومون بإفاقته قائلين له(مبروك يا عزب) ونعلم أن الجاموسة قد ولدت.

وتنتهى القصة بهذه الجملة: «كانت الجاموسة راقدة، أمامها

أم الخير. بين يديها الوليد الصغير بخطمه الأحمر يبربش ويرنو لدنياه الجديدة، ومصيره المحتوم». الكاتب بهذا الموقف - ربما عن غير قصد - يعمل على تأكيد تلك القيم المتخلفة، لأنه لم يكتف برصدها فقط بل وضع وجهة نظره، فلم يكن موضوعيا فى تناوله لهذه التجربة، فعباراته الأخيرة فى القصة - وأعنى بها قوله: «يرنو لدنياه الجديدة ومصيره المحتوم» - تؤكد وجهة نظره السلبية، دعك من مباشرتها وتقريريتها التى أدت إلى إفساد التجربة تماما. وتجربة قصة(ولما أدركهم الخوف) تجربة مستهلكة من كثرة تناولها عند كتاب آخرين. وهو لم يستطع اضافة شىء جديد؛ فالبيه صاحب القصر الذى أراد أن يشترى أراضى الفلاحين المحيطة بقصره، والشيخ عبد الصمد يذهب إلى صاحب القصر كى يبيع له أرضه، فيوافق السيد(صاحب القصر) بدون أية مشاكل ولم تتضح الأزمة، أين هى على وجه التحديد؟!

وتظل هناك تساؤلات عديدة بدون إجابة:

- لماذا الرجال ذاهبون إلى القصر؟
- لماذا وافق الرجل مباشرة؟!
- ما الداعى إلى أن يأخذ عبد الصمد الولد الصغير معه كى يعطف الباشا عليهم اكراما للطفل؟! أسئلة كثيرة لم تجب عليها القصة.

- وفى القسم الثانى الذى تندرج تحته تلك القصص التى تعاملت مع القضايا العامة انطلاقا من الواقع الرحب ، وخروجا على واقع القرية. تجىء قصص: «ولم أتحرك - سونة - زهرة البانسيه - اتوبيس - هدنة - الزلزال».

ـ ففى قصة (ولم أتحرك) يقدم الكاتب حالتين نفسيتين مختلفتين: الحالة الأولى، وتمثلها الزوجة، تدفعها عاطفة الرغبة فى الحب وممارسة الجنس على الفراش، والحالة الثانية ويمثلها الزوج تدفعه عاطفة الخوف على الفلسطينيين الذين يموتون كل يوم على أيدى المحتل الصهيونى الغاصب، ومتذكرا ما يحدث لهؤلاء من عنت وصلف كل يوم. العاطفتان لا تلتقيان معا أبدا لاختلاف الأحاسيس والمشاعر، حتى عندما ألقت الزوجة بجسدها فوق جسد بطل القصة بغيظ، فإنه لم يتحرك «بوجل تحسست جبهتى الباردة المعروقة، تسربت شحنة الدفء من جسدها المرمى فوقى الى فراغ الغرفة بسرعة، كان ثوبى مبلولا بعرق غزير، كان رأسى محموما وأنا أهذى، طولكوم ، صبرا ، شاتيلا ، أم الفحم ، جميلة ، كاهانا ـ ولا أتحرك، وهى تحدق فى وجهى بعينيها ينسكب منهما الذعر».

ـ إن عاطفة حب الفلسطينيين والايمان بقضيتهم فى الحياة تتغلب على العواطف الأخرى، حتى عاطفة الجنس. إن التفكير فى القضية يجعل ذهن المرء مشتتا لا يفكر فى شىء آخر سواها لأن الهم الذاتى يذوب فى الهم العام.

ـ وكما سبق أن أوضحنا أن هناك قصصا تدور على لسان طفل، تجىء قصة (سونة) لنجد أحداثها تدور على لسان طفل فى الابتدائية، حيث يرصد ـ من خلاله ـ العلاقة بينه وسونة تلك التلميذة الصغيرة، التى جاءت مع أسرتها مهاجرة من بلدتها(الاسماعيلية) والكاتب ينصرف نحو التعبير عما يشعر به الطفل تجاه سونة الصغيرة لكنه ظهر بشكل واضح فتقمص شخصية الطفل نفسه، حيث نجده يناقش العديد من القضايا

التى انفصلت عن الفكرة الرئيسة للقصة/ طبيعة العلاقة بين مصر والعدو ، حرب اليمن، التمييز العنصرى، (جاجارين) أول رائد للفضاء، (ابن بركة) المناضل المغربى (أوفقير) حرب ١٩٦٧، تنحى عبد الناصر، انتحار المشير، هروب الجنود، ما يفعله الاسرائيليون على شط القناة ، التهجير .. الخ

* وتحت عنوان (حكايات متفرقة) تأتى أربع تجارب قصصية هى على التوالى: «زهرة البانسيه ـ اتوبيس ـ رسالة ـ هدنة» وهى تجارب اتخذت من اطار القصة القصيرة جدا شكلا لها، وهو اطار حديث، خرج به الكاتب على النمط التقليدى فى القصة – كما وجدناه في التجارب السابقة ـ شكلا وموضوعا، وأكدت هذه التجارب ـ رغم تفاوتها من حيث المعالجة والأثر ـ على أن المضمون هو الذى يفرض شكله وليس العكس، وهذه المسألة أكدتها إحدى الاستخبارات التى قام بها أحد المتخصصين فى التفسير السوسيولوجى لشيوع القصة القصيرة فى محاولة للاجابة على هذا السؤال: لماذا كان شكل القصة القصيرة هو النموذج المثالى للتعبير عن نظرة الكاتب للعالم فى هذه الفترة؟ يقول : «هناك عدة جوانب موضوعية متداخلة، أدت إلى خلق علاقة مثالية بين طبيعة الانفعال عند الكاتب من ناحية ، وطبيعة الخصائص الفنية لهذا الشكل الجمالى من ناحية أخرى، ذلك أن شعور الكاتب بأن العالم الذى يمثل أحد عناصره، يعتريه تغير يمضى فى سبيل مجهول، جعله ينفصل عنه لحظة ليتأمله، ويتأمل عالمه الخاص فى ضوء هذا التغير. لقد كان الشعور الحاد بالاغتراب عاملا جوهريا فى خلق نوع من التوتر البالغ نسبيا، وهذا النوع من التوتر تآزر بصفة خاصة مع الشكل

الجمالى القصير».[٤]

والكاتب فى هذه التجارب الأربع التزم بطبيعة هذا الفن، كونه تناولا للحظة واحدة خاطفة، مركزا على تلك اللحظة القصيرة البسيطة.

والكاتب فى تجربة «زهرة البانسيه» يعبر عن لحظة قصيرة جدا، زمنها هو زمن جلوس البطل أمام تلك الفتاة التى تجلس فى مواجهته، لا نعرف أين؟!! ترتدى ذلك الثوب الأصفر وحينما يصرح البطل بأنه يحب زهرة البانسيه لجمالها، فإنه - على التوازى - يعبر عن رغبته فى الحب، حب تلك الفتاة ذات الرداء الأصفر، وعندما يجد الحزن فى عينيها، يشعر أن بتلات الزهرة أصبحت زرقاء اللون، وتغير الأحاسيس والمشاعر يقابله تغير فى لون الأزهار ذاتها. الكاتب أراد أن يعبر عن حالة من حالات الاغتراب الانسانى ، لكنه لم يكن موفقا عندما استخدم الزهرة كرمز . لتلك الفتاة... لأنه أراد أن تكون الفتاة كما يحسها هو، لا كما هى عليه فى الواقع. إنه الشىء الذى يتمناه الانسان لكنه يصطدم بعدم وجوده!!

وإذا كان بطل القصة السابقة مهموم بالتساؤلات العديدة التى يطرحها على نفسه، وصولا إلى معرفة حقيقة الأشياء، فإن بطل قصة «أتوبيس» مهموم كذلك بها .

يقول: «لا أدرى ما الذى دعانى كى أدس برأسى فى الجريدة مرة أخرى؟ هل هو فضولى لكى أعرف لماذا انتحر هذا الشاب؟! ولماذا مات هذا الزوج على أيدى زوجته؟! كيف طاوعها قلبها وهى الأنثى على تمزيق جسده وتوزيعه على اثنين وعشرين كيسا من النايلون!؟» التجربة القصصية - فى مجملها - ينبغى

أن تكون اجابة على كل هذه التساؤلات التى تجيش فى نفس البطل اجابة فنية، وإلا أصبح البطل منعزلا عن ذلك السياق المعزز له، والمؤثر عليه وفيه. وهذا ماحدث - بالفعل - فى التجربة - فالبطل فى (الاتوبيس) يرى تلك الفتاة الريفية الجميلة . يشغله النظر إليها، بينما تكلفه تلك المرأة العجوز بأن يدلها على المحطة التى بها المستشفى الأميرى. لكنه انشغل عنها بتلك الفتاة، الأمر الذى أدى به أن ينسى طلب العجوز، فتمر المحطة دون أن يدرى وتنزل الفتاة الريفية وتذكره العجوز بما أرادته منه، فينكس رأسه ولم يرد على سؤالها. الكاتب أراد أن يعبر عن فكرة فقدان التواصل الانسانى بين البشر، لكن هذا التعبير أخفق الكاتب فى معالجته لأن الكاتب لم يهتم كثيرا بالولوج إلى داخل الشخصية القصصية، بقدر اهتمامه بالرصد الخارجى له.

إن هذه التجربة تشترك مع سابقتها من زاوية الفكرة. وفي قصة (رسالة) يعالج القاص (محمد عبد الله الهادى) موضوع العلاقة بين واقع القرية، وواقع المدينة، كل بما يحمله من قوانين خاصة. فالبطل يبعث برسالة إلى صديقه الذى يعيش خارج الوطن، يبثه فيها لواعج نفسه، أحاسيسه المضطربة بشأن تغير واقع القرية الصغيرة، وتأثرها بزخرف المدينة.

الشوارع لم تعد كما كانت ، والناس لم يعودوا كما كانوا.. كل شىء قد تغير، فالمال صار سيدا ومعبودا. يقول فى نهاية رسالته: لن أحدثك عن النفوس، فكل شىء يتغير، وسبحان الذى لا يتغير...

والبطل فى قصة (هدنة) وهى التجربة الرابعة - فى تلك المجموعة - التى وضع لها الكاتب عنوانا (حكايات متفرقة)

يتمنى أن يكون نمرا «ليتنى نمرا . لاشك أننى هرة ، استعارت من النمر شواربه، كيف أقنع الآخرين، وأنا غير مقنع لنفسى؟! ممثل فاشل». هو يمثل على زوجته أنه غير مستيقظ ، رغم أنه على عكس ذلك، فقط يريد أن يُعطى لنفسه(هدنة) على حد تعبيره ـ أى يظل فى البيت ولا يذهب إلى العمل. فهذا يوم الهدنة. هدنة «كما يتهادن المتحاربون، نحن نتهادن مع العمل أو الأصح اللاعمل، أياماً متفرقة، لكنها لا تفهم (يقصد زوجته) أتريد أن تظل فى الشقة كالولية الخائبة، كلمة هدنة مرفوضة فى قاموسها، تعتقد أن الحياة معركة مستمرة، البقاء فيها للأقوى. و عدم القدرة على رسم الشخصية ، سمة مشتركة وجدناها فى عدد من تجاربه السابقة، بالإضافة إلى هذه القصة، حيث بدت شخوصه هلامية غير واضحة الملامح (الزوجة والزوج). مشكلة الكاتب أنه يهتم بالتعبير الخارجى دون التركيز على الأزمة مما عمل على ظهور أفعال الشخصية بغير تبرير على المستويين(الفنى والموضوعى).

ـ وأعتقد أن تجارب (زهرة البانسيه ـ أتوبيس ـ هدنة) تتحد فى سمة أو فكرة واحدة، وهى العلاقة بين الرجل والمرأة بمعالجات مختلفة، الأمر الذى يبرر أن تكون تحت عنوان رئيسى (حكايات متفرقة)، وكان على قصة (رسالة) أن تخرج عن هذه الحكايات كونها حكاية مختلفة تماما. وإلا فما هو الهدف من وضع تلك التجارب تحت عنوان رئيسى... أهى مسألة شكلية فقط؟

نأتى إلى القصة الأخيرة وأعنى بها قصة (الزلزال) وأرى أنها من أسوأ قصص المجموعة على الاطلاق، ودلائل ذلك تكمن

فى الموضوع والتناول. فالأحداث تدور قبل الثورة، حيث البطل (محمد) يستعرض علاقاته المختلفة مع أصدقائه من الصبية الصغار: (مسعود الأسمر) ممصوص الجسد كعود الخيرزان، (الفتاة الأعرابية «سليمة») وشيخ الكتاب، ويؤكد الكاتب من خلال تتبعه لتلك العلاقات الفرعية، على ترقب الجميع لحدوث هذا الزلزال، لدرجة أن الشيخ يطلب من بطل القصة قراءة سورة الزلزلة فيقرأها، ونعلم من خلال تواتر المواقف أن ذلك الزلزال يتمثل فى الثورة، ثورة يوليو سنة ١٩٥٢م. والسؤال الذى يطرح نفسه... ما هو موقف الكاتب تجاه القضايا التى طرحت نفسها على الساحة المصرية بعد قيام الثورة؟! ماذا بعد الردة؟ أقصد الردة عن ذلك الاطار الذى رسمته منذ البداية لكنه لم يتحقق، فكانت من نتائجها المتغيرات المتلاحقة التى حدثت فى السبعينيات، ومازالت آثارها قائمة ومؤثرة حتى اليوم؟!ينبغى أن يكون الكاتب المعاصر ـ معاصرا ـ كذلك ـ فى تقديم تجربته ، أى أن يملك وعيا يعادل التغير فى الواقع، فليس جديدا ما قدمه الكاتب فى قصته تلك، إنه تكرار ممل وقاتل لتجارب تناولت هذا الحدث من قبل، وهذا ما لمسناه فى قصة (وما أدركهم الخوف) التى أشرنا إليها من قبل.

(٤)

وعلى مستوى المعالجة الفنية لقصص مجموعة (عيون الدهشة والحيرة) نجد عددا من الملاحظات الفنية أجملناها فى بداية الدراسة. ونتعرض لها الآن بشىء من التفصيل. أول هذه الملاحظات:

أن الكاتب يعتمد على الوصف المكانى إلا أنه وصف خارجى يبتعد كثيرا عن التجربة ذاتها، فهو لا يدخل إلى الحدث القصصى مباشرة، بل يستطرد فى مقدمة وصفية تطول حينا وتقصر حينا آخر، وتلك سمة من السمات التى وجدناها فى القصص التقليدى، الكلاسيكى، الذى كان يعتنى بالجمل الوصفية لاظهار براعة الكاتب فى استخدام اللغة.

ففى قصة (الماء الضحل) .. يلجأ إلى الوصف الذى يستمد مفرداته اللغوية ، من واقع القرية التى هى مكان لوقوع الأحداث. اقرأ:

«الشمس الصغيرة كانت ومازالت فوق، ترمى بوهن الشعاع لتحت شسوع الخضرة، مروج تمتد حتى حدود الشوف، الجو مازال يحمل نسيما رطبا، يعبق بأنفاس الشتاء القصير الغائب، حقول البرسيم تحاذى الطريق، نوارها الأبيض فى آخر الموسم، يتبرقش بأزهار صفراء.... الخ». ويلاحظ أن الكاتب يسهب كثيرا فى تواتر العبارات الوصفية ، رغم أنها لا تعطى دلالات مختلفة بقدر ما تركز على كشف طبيعة المكان الذى تدور فيه الأحداث، وتحديد المكان بوسيلة العبارة الوصفية - كما حددنا - وسيلة من وسائل القصة التقليدية، لكننا عندما نلجأ إلى تلك الوسيلة الآن وفى ظل الظروف الجديدة التى دعت إلى تطوير هذا الفن تطويرا كبيرا تعدى حدود الزمان وحدود المكان، بل وحدود اللغة النمطية ذاتها، فإننا نصبح بمنأى - تماما - عن تلك المتغيرات الفنية والتكنيكية التى مرت بهذا الفن، فغيرت من طبيعته على المستويين الشكلى والموضوعى.

- فما فائدة هذه العبارات على سبيل المثال ؟ وما الذى

تقدمه إلى رصيد التجربة الفنية فى القصة؟! وما هى دلالتها على واقع الشخوص؟! كلها أسئلة - مازالت تبحث عن إجابة.

«الماء الضحل يستوى عند القاع كمرآة بللورية ساكنة، يميل للاخضرار، بان القاع خلال الماء الرائق بصفاء، أسود وقاتم، المحار الصغير، القواقع الحلزونية والقائمة، تعانقت حشائش الشنين والباسنت مع الطحالب الخضراء والثمار .. الخ».

- وهذا ما نجده كذلك فى قصة (ولما أدركهم الخوف) وقصة (سونة). وهذه السمة ، ونعنى بها الوصف، نجدها فى قصص كثيرة من قصص المجموعة ، غير القصص المشار إليها.

اللغة فى المجموعة :

إن اللغة هى الوسيلة - الوحيدة - التى يعبر بها الكاتب عن التجربة القصصية ، فكل وجه من وجوه القصة «يعتمد على ألفاظ المؤلف، وطريقة نظمه لهذه الألفاظ فى جمل وفقرات، وبينما لا نكون فى العادة ملتفتين إلى ما تتضمنه اللغة فى القصص، كما فى الشعر، لكننا لا نستطيع أن نتجاهل ما تؤديه اللغة لعمل الفن كله، فانتخاب المؤلف للألفاظ، وجهورية صيغة الجملة أو انخفاضها، وما يومىء به أسلوبه، هذه كلها عناصر اللغة التى تعين على صوغ أهمية القصة»(٥).

- نجد أن الكاتب لم يكن موفقا فى مزج العامية بالفصحى فى بعض مناطق السرد فى قصة (ظلال الطيف) بالإضافة إلى العبارات التى لم تكن ذات معنى فى السياق العام للتجربة القصصية، بل كانت حشوا زائدا، وثرثرة لغوية تضر ولا تنفع لطولها، ونموذجها من قصة: (عيون الدهشة والحيرة) قول

الكاتب:

«يطالعنى (الهدهد) على أحد الأفرع، يهبط للأرض متوترا يمضى يهز رأسه بعصبية، عليها التاج الملكى القديم ، منذ عصر سليمان الحكيم، لما طار رأيته بريشه المصفر الباهت الأسود، خلته ذهب للتلال الأثرية، يبحث عن أمجاده الغابرة فى زمن منصرم قديم، أين سليمان؟ أين بلقيس؟ هذه تلال فرعون لا أعرف اسمه بعد، ربما عاش فى زمن يعقوب، ويوسف الصديق».

تساؤلات وتأملات لا دلالات فنية لها .

* وكذلك التفصيلات فى قصة (سونة)، تفصيلات أضرت بالتجربة . والرصد الخارجى سمة أخرى نجد لها مثالا تطبيقيا فى قصة (رسالة).

- فما معنى قول الكاتب «صديقى فى بلاد النفط والغربة، يا من تركتنا لسنوات عدة، السنون تمر وتمتطى أعمارنا، تمضى وتنسألنا عن قريتنا، أنتم تبعثون بالدولارات والريالات والدينارات..» الخ

- أو تساؤلاته: «أين العقال البدوى الذى يثبت الشيلان البيضاء الاستانبولى على الرؤوس، حتى طواقى (الكوابرية) نسبة إلى أبى كبير، بدأت تختفى ، ما هذا الجيل الصغير الذى انحصر لهوه ولعبه فى كرة القدم، رحم الله شاعر الربابة(عبد البديع) مضى، ومضى معه(أبو زيد الهلالى سلامة) والزناتى خليفة .. الخ». وكذلك التفصيلات فى (قصة الزلزال).

ملاحظة أخرى على اللغة، نجد الكاتب يلجأ إلى استخدام الجمل الاعتراضية فى السياق الفنى، فيؤدى هذا الاستخدام

إلى ضعف السياق نفسه ، ومن أمثلة ذلك: فى قصة (ولما أدركهم الخوف)

- وقال أحدهم - العم رجب - بضيق
- وحاولت - دون وعى - أن أفلت يدى .. الخ
- ولمحت الكلب - كلبه - بجرمه .. الخ
- كان العبد الطويل - طويل من غير خيال - يقف منتبها .. الخ

* كذلك الجملة الاعتراضية التى جاءت فى بداية قصة (الحصاوى):

« البيوت التى هجرها أصحابها من أزمان بعيدة » هذه الجملة جاءت خارج سياق القصة، وبالتالى كانت هى صوت الكاتب، وكأنه هو الذى اعترض السياق(أثناء تعليقه على حوائط الخرابة).

- أيضا التكرار الذى لم يوظفه الكاتب فنيا مثل تكرار (أننى) فى جملة واحدة أكثر من مرة، فى قصة (عيون الدهشة والحيرة).

وهذا التكرار يسىء إلى العبارة القصصية، ويؤدى إلى ترهل التعبير، دعك من المباشرة، وارتفاع صوت الكاتب . اقرأ:

«كأننى لا أعرف أننى أحمل الدلو المصنوع من زنك مطفى اللمعة، أننى أمضى إلى البئر، أننى أريد الماء.. الماء».

سمة أخرى نجدها فى لغة القص وأعنى بها : المباشرة والتقريرية وحضور صوت الكاتب.

فمثلا عندما يلجأ الكاتب إلى اعطاء المعلومة العلمية يكون صوته حاضرا، مباشرا، لأنه لم يستطع أن يوظف العبارة فنيا وذلك كما فى قصة (عيون الدهشة والحيرة) إذ يقول « (نباتات

الصبار) أكف مفلطحة ذات اخضرار فاتح، شوكية، أزهارها الملتفة الأوراق صفراء فاقعة، وأطراف نباتات (الأجافا) حادة كسكاكين مرشوقة فى وجه السماء».

كذلك المباشرة والتقريرية فى بعض جمل قصة (زهرة البانسية) التى ظهرت - أيضا - وكأنها صوت الكاتب مثل : تساؤلات بطل القصة : ماذا يعنى البكاء؟ أأبكى الحياة؟ما هذا الحزن وما هذا الخواء؟! إذا كانت هذه هى الحياة - فماذا يعنى الموت؟! أين الحب؟! أنرغب الحياة، ونحن مساقون نحو الموت؟! كل هذه التساؤلات جاءت خارج النسيج ذاته. والألفاظ المباشرة فى قصة (أتوبيس) كأن يقول :

«شر البلية ما يضحك» «تخاف الموت» «يا لجسدى النحيل الذى يقشعر» وغيرها من العبارات الزاعقة. ومباشرة العنوان فى قصة (الزلزال) أدت إلى مباشرة الموضوع ذاته... ومباشرة مضمونه ، فكيف نقبل مثلا قول الكاتب:

- لقد تحرك الجيش من الثكنات يا ولدى معلنا الثورة.

- لقد أعلنت الجمهورية .. الخ

إن استخدام (لقد) جاء وكأن الكاتب يكتب مقالا صحفيا وليس قصة فنية.

- وعندما تجىء بعض القصص لتحمل أفكار الكاتب نفسه، ولا تحمل أفكارها هى، تكون المباشرة، وهذا ما نجده فى الحوار المستخدم فى قصة (عيون الدهشة والحيرة) فلم يكن حوارا فنيا، بل جاء فى صورة فلسفية لا تتواءم وطبيعة الشخصية، فهو يقدم دلالات لا تتصل بموضوع القصة، فما معنى أن يجىء الحوار على هذا النحو:

- «أين هذا البحر أيها المجنون. أغرب عن وجهى؟!»

أو : «لكن يا أماه تحرقنى رغبة المضى على (اليابسة) إلى ما لا نهاية. ابتسمت أمى ، فقلت مؤكدا بإصرار:

حتى لو واجهنى البحر معترضا، سأركب أمواجه بقممها المتصلة أريد أن أعرف يا أماه!!».

وملحوظة أخيرة تتعلق بالنهايات الفنية للقصص، لقد جاءت بعض النهايات بشكل غير فنى أضر بالتجربة ، وهذا ما نلمسه فى نهاية قصة(البداية) فقد كان للقصة أن تنتهى عند العبارة الآتية:

«دبيب القلب يندفع مارقا فى كل عروقى، والحاضر السيىء يتجسد فى ناظرى برؤى ناعمة وملساء، وأنا أحدق فى الرجل المكوم أرضا وأتأهب».

ولكن ما فائدة أن يقول القاص فى النهاية:

«وكانت البداية النهاية!! وعدوت أتخبط فى دروب القرية».

إن النهايات فى القصص لابد أن تكون فنية بقدر لا يؤثر على التطور المنطقى للأحداث أثناء المعالجة.

- وكذلك النهاية المباشرة فى قصة «ولم أتحرك» ووضوح صوت الكاتب فى نفس القصة: «زوجتى مشاكسة لكنها ودود».

«لن تمر من هنا إلا على جثثنا أيها المتعصب الأمريكى. عد إلى بلدك، وسوف نساعدك نحن على الرحيل».

أو «أيها العرب أخرجوا بحياتكم قبل أن نقتلكم، اختاروا الذهاب إلى أى بلد تفضلون، سوف نساعدكم على الرحيل، هذه أرض صهيون».

الضمائر فى القصص:

كما حددنا - فى البداية - فإن الكاتب قد لجأ إلى استخدام ضمير المتكلم فى عشر قصص وهى : « ولم أتحرك - سونة -

ظلال الطيف - البداية - عيون الدهشة والحيرة - زهرة البانسيه - أتوبيس - رسالة - الزلزال - ولما أدركهم الخوف » وضمير الغائب فى قصتى: (الماء الضحل - العم عزب)، وضمير المخاطب جاء نادرا فى الحوار.

- وعن ضمير المتكلم نقول : إن استخدامه يدعو إلى الحذر إذ إننا لا نستطيع أن نرى الأمور إلا من وجهة نظر البطل، فى المنطقة المتعلقة بحواسه وادراكه، وإذا لم يكن الكاتب على وعى باستخدام هذا الضمير، فسوف يظهر صوته هو كبديل عن البطل، وتلك سمة لاحظنا نتائجها فى بعض قصص المجموعة. إن هذا الضمير دخلت عليه تطويرات كبيرة فيما يتعلق بتيار الشعور، والمونولوج الداخلى، لكن الكاتب لم يستفد من هذه الوسائل إلا فى قصة واحدة وبتوظيف محدود - وهى (هدنة).

أما عن ضمير الغائب فإننا نتعرف على الموقف والأحداث من وجهة نظر الكاتب ، العالم بكل شىء، والذى (يحيط بأكثر مما تحيط به الشخصية الرئيسية) وينبغى على الراوى فى القصص التى تلجأ إلى استخدام هذا الضمير ، ألا يخبرنا إلا بوجهة النظر التى تفكر فيها الشخصية وتعرضها. حتى لا تكون المباشرة والتقريرية.

* وبعد فإن مجموعة (عيون الدهشة والحيرة) تُقدم كاتبا جديدا، على وعى بطبيعة هذا الفن السهل الممتنع - إن صح التعبير - لديه القدرة على تحديد الرؤية الفنية، وإن خانته المعالجة فى بعض التجارب ، على وعى بطبيعة العلاقات الانسانية، والتعبير عن واقع القرية... وكلها عوامل سوف تساعده كثيرا فى المضى قدما نحو التميز والجدة والصدق الذى هو أساس كل فن جيد وأصيل.

«حلم كائن بسيط» *
ربيع عقب الباب

«ربيع عقب الباب» صاحب هذه المجموعة، واحد من كتاب القصة القصيرة فى الثمانينيات. واستقراء واقع القصة القصيرة فى الثمانينيات يكشف العديد من الظواهر الأدبية والموضوعية التى تميز بها أصحاب تلك المرحلة، خاصة وأنهم إفراز لمرحلة السبعينيات، تلك المرحلة التى أصابها الموات على كل المستويات، بسبب تعدد المتغيرات وكثرتها، المتغيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية، إذ إن هذه المتغيرات نراها قد انعكست على الواقع، فأضحى واقعا مهترئا ومتخبطا، انعكس كل هذا على إبداعات القصة فى الثمانينيات، فلم يعد الواقع وحده هو نبع الإبداع، ولم يعد الواقع وحده هو مفجر لحظة الإبداع لدى الكاتب، بل كانت الأزمات الذاتية نبعا للابداع، وكان التعبير عن هذه الأزمات يأخذ أشكالا مختلفة للمعالجات الفنية، فنجد كتابا يصنعون عالما خياليا، يقدمون - من خلاله - أحلامهم، رفضا للواقع المعيش، ولجأ البعض الآخر إلى الموروثات الشعبية والحكايات، بحثا عن قوالب جديدة تخرجهم من دائرة القوالب الفنية التقليدية، بغية التميز والتفرد، وغلبت التسجيلية والنمذجة الصحفية على أعمال بعضهم، ولم يعد للبناء الفنى ضرورة كبرى. وغلبت التجريبية تمردا على الموروث القصصى، وتمردا على الشكل الفنى، وتمردا على

الواقع ذاته، فظهرت أعمال قصصية اتخذت لنفسها مسميات فى حاجة إلى مراجعة من قبيل: القصة القصيرة جدا ـ القصة القصيدة، التجربة القصصية.. وغيرها من المسميات التى تدور فى حلقة مفرغة، فرضتها ظروف المرحلة، واعتبارات اللحظة الحضارية الآنية.

ونحاول فى هذه القراءة أن نحدد بعض الملامح الفنية، والخصائص الفكرية، التى يتميز بها الكاتب «ربيع عقب الباب». والقصص - فى مجملها ـ تعطى مؤشرا لهذه الخصائص التى تميزت بها كتابات القصة فى الثمانينيات ، فالمنطلق الفكرى - فى تجاربه - جاء متصلا بالمنطلق الفنى، وإن غلب الأول على الثانى فى بعض القصص. هذا بالإضافة إلى حضور الكاتب في بعض القصص بصوته معلقا أو متدخلا فى الحدث أو راصدا له رصدا خارجيا. بالإضافة إلى: تعدد الموضوعات وتنوعها ، الاحساس بمأساة العصر، وانعكاس هذه المأساة على قصصه بشكل ملحوظ. إن المأساة فى قصص «ربيع عقب الباب» لم تجىء بمعزل عن الظروف التى أحاطت بالشخصية القصصية بقدر ما كانت نتيجة حتمية لهذه الظروف، فجاءت التجربة نقدا للواقع، وإدانة لمعطياته وظروفه، وعندما تزداد وطأة الواقع على نفسية الكاتب، يجد له متنفسا فى اللجوء إلى عالم الطفولة البرىء، ذلك العالم الذى يحمله فى داخله، ويختزن ذكرياته فى نفسه وعقله.

- والرؤية الفنية فى قصص المجموعة ترتكز على نقاط شتى، يمكن اجمالها فى التالى:

١ـ عالم الطفولة الكاشف.

٢- النهايات المأساوية.

٣- الحلم بالتغيير.

٤- القهر الجاثم.

٥- عدم وضوح الرؤية، وغلبة الفكر المسبق.

* وسوف نتناول كل نقطة من النقاط السابقة على حدة، بعدها نتعرض لبعض عيوب المعالجة الفنية لقصص المجموعة التى بين أيدينا.

★ عالم الطفولة الكاشف:

- هذا العالم تناوله الكاتب فى قصص: « تفر الطيور من الفخاخ... أحيانا !! - ابنة عم أبى - لم يعد لى رغبة فيه». ونرى الطفل راصدا للتجربة فى قصتى: «ابنة عم أبى ولم يعد لى رغبة فيه»، بينما نراه فى قصة «تفر الطيور من الفخاخ... أحيانا» محور التجربة وبطلها الحقيقى. فعالم الطفولة - بشكل عام - ملىء بالأحلام والخيالات اللذيذة، عالم يتسم بالبراءة فى مواجهة عالم الكبار المقيت . والكاتب يستحضر فى قصة «تفر الطيور من الفخاخ ... أحيانا» ذلك الطفل الصغير الذى يروى الأحداث على لسانه، ببساطة ورقة شديدتين، فهو دائم الحلم، ودائم التخيل، يظن أنه يرى أرانب كثيرة تركض حوله، لكنه يقول لنفسه، إنها العفاريت، عفاريت الحى والأحياء الأخرى، ولقد اتفق مع أخيه على الذهاب والتسلل إلى المدينة عبر قريتهم الصغيرة وبعد أن تعطيهما الجدة نقودا، وكذلك عمهما (عم عباس) يذهبان إلى السينما، ذلك الحلم الكبير الذى حلما به كثيرا - من قبل - حيث تتحقق الأحلام، على الشاشة الكبيرة، والطفل داخل السينما، يتذكر أمه وعنف الأب والأعمام، وكيف

أنه يتلقى ضرباتهم على قدميه دون بكاء، يتذكر كل هذا بينما يضبطه عمه ومعه أحد الجيران، فيخرج مع أخيه خارج الدار، ويعودان إلى القرية، ليجدا القرية فى رعب وفزع، فالكل يبحث عنهما. أين ذهبا؟ ويضربان ضربا مبرحا يهد حيلهما فيناما بدون طعام، والطفل يتساءل مندهشا: «كل الكون اضطرب لغيابنا، أم أن الكون اضطرب واهتزت جنباته لشىء آخر لا أدرى... ربما ».

وينام الطفل عائدا إلى أحلامه، فيرى أباه دركيا يحمل شمروخا «يطير أعلى من كل الطيور فى السماء، وكلما صادف طائرا يصدح ضربه بشمروخه على رأسه، فيهوى الطائر من حالق، حتى امتلأت دارنا بالطيور المحطمة الرؤوس، وحين لم يفرق بينى وبين الطيور .. فزعت صارخا».. هذه العبارة - تحديدا - هى المعادل الموضوعى فى التجربة، ذلك المعادل الذى يكشف الدلالة فى مواجهة الواقع الخارجى، فالطفل يشعر أنه والطيور سواء بسواء لا فرق، الطيور تقع فى الفخاخ، وهو مثلها يقع فى الفخاخ، فالطيور تريد أن تنعم بحريتها وهو - أيضا - لكنه لن ينعم بها، طالما كان الدركى موجودا، وطالما ظل الشمروخ مرفوعا.

- إذن فالتجربة تعبر عن قهر عالم الصغار، من قبل عالم الكبار ، ذلك العالم الذى يستند إلى القوة والعنف، بينما عالم الصغار يستند إلى البراءة والأحلام البسيطة.

* وفى قصة «ابنة عم أبى» يتناول الكاتب تجربته على لسان «الطفل» - أيضا - الذى يرصد كل ما يراه بعينيه مسترجعا من خلال تيار شعوره ما حدث لأمه المريضة، حيث إن الأب لا يقيم

أهمية لمرضها فيحاول النوم عاريا معها، والابن يرى هذا، ويسمع الآهات المخنوقة وصراخ الأم العليلة، ونرى الأب يرحب بابنة عمه التى جاءت من البلدة زائرة، فتحيل البيت إلى حياة وبهجة، وتملأ البطون الجائعة، ويتزوجها الأب، وعندما تحتج الأم على فعل زوجها، يضربها باليدين والقدمين وأولادهما لا يملكان شيئا غير الصراخ» وظلت الأم تنتبذ لها مكانا خارج الحجرة، ظلت ساكنة فيه سنين طويلة، حتى أننا ما استطعنا تحديد اليوم أو الساعة التى صعدت فيها روحها، كسحابة متلاشية عبر الفضاء».

* وتُعد قصة «لم يعد لى رغبة فيه» من أنضج قصص المجموعة، وأجملها، قدمها الكاتب على لسان الطفل - أيضا - فيسرد علينا ما مر به، وما شاهده أثناء واقعة سرقة «مهر وشبكة» عمته العروس، واللذين كانت الجدة تحتفظ بهما، واعتمد الكاتب على الراوى(الطفل) لتقديم التجربة بأسلوب جيد، ولغة سلسة، وصدق فنى وموضوعى، لقد أجاد الكاتب التعبير عن عالم الطفولة البرىء، ذلك العالم الذى يشاهد ويسمع ، لكنه لا يملك القدرة على التفسير والفهم.

فهاهو «مسعد» يخبر أصدقاءه الصغار، إنه يرى «حاجة مسروقة... من الناحية دى» ويشير ناحية بيت الراوى الطفل، الذى يتوجه إلى منزله فيعلم بحادث السرقة، ونعرف أن «مسعد» مشهور بين الأولاد بأنه يتنبأ بأشياء تحدث، ولأن وقع السرقة على أسرة الصغير كان شنيعا إذ أفقده البهجة والسرور، وجعله يرى عالم الكبار يموج من حوله بانفعالات كثيرة، وتصرفات شتى لا يجد لها تفسيرا، ولا يفهم لها معنى،

لأن الأمر أصبح هكذا، فإنه بدأ يتحاشى لقاء (مسعد) الذى أفسد عليه حياته بنبوءته التى تحققت.

- إن القصة تندرج ضمن القصص التى يفسدها التلخيص، إنها تجربة كاملة تُقرأ ولا تُلخص، لأنها عالم متكامل، كل لحظة فيه مليئة بالانفعالات، وكل حركة فيه تملك خصوصيتها ودلالتها.

إنه عالم الطفولة البرىء فى مواجهة عالم الكبار المتهم، فالكبار أصبحوا كلهم متهمين بالسرقة، الأشقاء وأزواج الأشقاء، الأم ، الجدة

الكل يوجه اتهامه الى الآخر، والطفل فى مواجهة هذا العالم الذى انقلب إلى الضد فجأة لم تعد له رغبة فى أشياء كان يصارع من أجل الحصول عليها، ويستحمل من أجلها الضرب والشتيمة يقول:

«كانت أياما سوداء على الدار، وعلى من فيها من آدميين ودواب كلهم يحمل فوق ظهره ثقل الكارثة، ومرارات فى الحلوق فلا تتخاطب، يتحدثون برتابة وتشكك، وكل يحدق فى وجه الآخر متهما إياه: « لم لا تكون أنت؟»»..

* وعلى الرغم من أن الكاتب لجأ إلى أسلوب الرصد، إلا أن أسلوبه لم يخل بالبناء، ولم يفسد الموضوع لأنه - أى الأسلوب - يتواءم وطبيعة التجربة، فالطفل بطبيعته الطفولية لا يملك غير الرصد، لا يملك إلا الحديث عن الأشياء كما يراها وكما يسمعها، وليس كما يفهمها.

- إذن فالأسلوب الذى يعد عيبا فى تجربة أخرى، نراه لا يعد عيبا فى هذه التجربة لأنه يتواءم وطبيعتها الفنية.

★ *النهايات المأساوية:*

* إن الشخصية القصصية عند (ربيع عقب الباب) مغلوبة على أمرها تتحرك وفق الظروف الاجتماعية والاقتصادية المحيطة بها، والمؤثرة فى طبيعتها وسلوكها، ولذلك نراها - فى بعض القصص - ضحية لهذه الظروف، وتلك المؤثرات فتكون المأساة هى النهاية: نهاية للتجربة، ونهاية للشخصية ذاتها.فبطل قصة (كبوة) يعود إلى شقته، فينتابه شعور بعدم التكيف والوحدة، فيلوذ بالبلكون، وأثناء جلوسه يرى بائع الكعك الذى يحمله على طاولة فوق رأسه، يراه يسقط بجوار الجدار، فيتذكر أنه قد رأى هذا المشهد الأسبوع الماضى عندما «كبا جواد عجوز، الفرق بينهما المسافة من بيتنا إلى هذا الموضع، والدم الغزير الذى انساب فملأ جحرين صنعهما الأطفال للعب البلى».

إلا أن الرجل فى المرة السابقة يموت، ولذلك يترك بطل القصة (البلكون) ويذهب إلى الرجل الذى لا يهتم به أحد، ويحاول معالجته وإيقاظه، وينضم إليه الآخرون، ويفيق الرجل ويتذكر - راوى القصة - الرجل الآخر، يقول «الرجل الآخر لفظ أنفاسه بين أيدينا، ما كان بجيبه شىء، لا بطاقة .. لا أوراق . ليس غير وشم أخضر يحوى اسمه ومحل الميلاد وكسرة خبز كالزجاج، وشريط أقراص لعلاج السكر، عندما كبا جواده، ارتطم بالأرض...» وراوى القصة وسط كل هذه التداعيات يسمع صوتا يقول: المعدة خاوية والجيب مثقوب.

* إن بائع الكعك، يدور من الفجر، ولم يبع كعكة واحدة ولذلك فالمعدة خاوية، والجيب مثقوب، ومع ذلك نراه مصرا على السير،

باحثا عن رزقه، بينما راوى القصة يتابعه، ويصمم أن يضع حدا لصورة الحائط التى أذابها الهواء النارى.

- ونرى أن التجربة جاءت تعبيرا عن الخارج: دون الاهتمام بالداخل المشحون بالانفعالات، رغم وجود إرهاصات التعبير عن أحاسيس داخلية ،تبرر السلوك الانسانى الذى سلكه راوى القصة.

ولكن ما فائدة الرصد الذى تم، هذا الرصد لم يرتبط بشىء جوهرى يتعلق بشخصية الراوى الذى نراه محايدا.

* وسعد فى قصة(سعد الغجرى) يحب (حمامة) ويقابلها، ويمارس معها الجنس، ويشعر معها - بالحياة والرجولة، لكنه يعيش الفقر حتى النخاع، ولا يملك من أمر نفسه شيئا سوى الرحيل الدائم واللعب بالحجر أو الاتجار فى الحمير المريضة، أو تصليح الكوالين، أى عمل يجلب له الرزق حتى ولو كان حراما. و(حمامة) حبيبته، تريد الزواج منه ويريد الزواج منها، لكنه لا يملك تكاليفه: فتحثه المرأة علي قتل زوج أمها، ذلك الذى يعلق صرة الفلوس فى رقبته، وتحثه لمساعدتها على الهرب من أمها التى (تلهف شقاها) لكن (سعدا) يقتل المرأة التى تملك سوارين، على مرأى من (حمامة) التى لا تملك من أمر نفسها شيئا.

- والتجربة مليئة بالانفعالات النفسية ، كاشفة عن خلجات النفوس، ومعبرة عن أحلام الفقراء، الجريمة طريقهم منذ البداية حتى النهاية، لأن الحياة لا طعم لها ولا هدف فيها، لكن مسألة (القتل) في القصة ليست واضحة وضوحا فنيا فتبدو المعالجة ضبابية فى نهاية القصة.

* والفتاة فى قصة (العودة من وردية الليل) يعترضها أحد الذئاب البشرية محاولا اغتصابها، لكنها تقاوم لآخر نفس، لا تريد أن تستسلم مهما كانت النتيجة ، حتى ولو ماتت، تتعرض لهذا الموقف أثناء عودتها من وردية عملها الليلى، فالحاجة قد اضطرتها إلى الخروج للعمل، حيث إن والدها أصبح عاجزا عن العمل لإصابته بالمرض الذى أنهك جسده.

إن المقاومة بالنسبة للفتاة شىء مهم فهى قاومت، ولم ينقذها سوى تلك العربة التى ظهرت فجأة، وتنتهى القصة بالعبارة التالية «استكان ذراعها... تتدفق الدماء من ظهرها، إلا أنها كانت تهمهم فى ضحكات واهنة، بينما النوافذ المغلقة ترفع أستارها متحفزة».

والتجربة تركز على كشف ما يعتمل فى داخل الفتاة أثناء سيرها فى الليل المظلم وحدها، وأثناء تعرضها للذئب البشرى، وأثناء مقاومتها المستميتة، تركز على كشف كل هذا من خلال أسلوب تيار الشعور أو تيار الوعى، ذلك الذى يُبين كل ما تحس به وما تشعر به.

والكاتب نجح فى عملية الكشف، بالإضافة إلى أن قدرته على التصوير تظهر فى هذه القصة أكثر من غيرها.

* والزوج فى قصة (مجرد حالة) لم يستطع أن يلبى طلبات الطبيب المادية لكى يجرى لزوجته الحامل عملية ولادة، عجزت الداية عن القيام بها. يساومه الطبيب فى الثمن، ويطلب مبلغا مماثلا للمبلغ الذى يملكه الزوج، والزوج يطلب اجراء العملية لحين تدبير بقية المبلغ، فيوافقه الطبيب، ويذهب الزوج ويعود بالمبلغ، ليجد زوجته، وقد ماتت لعدم إجراء العملية، انتظارا

للنقود، فيفقد الزوج اتزانه، ويطعن الطبيب فى أحشائه «انبثقت خراطيم الدم فى كل اتجاه، فزع جاحظ العينين منطلقا إلى أحضان الجسد المسجى فوق السرير، أجهش ، سقط على الأرض، نهض زاعقا شاهرا مديته».

* وفى قصة (الخيلاء) تتعرض إحدى الفتيات للاغتصاب ليلا، مثل سابقتها فى قصة (العودة من وردية الليل) ولكنها فى هذه المرة تواجه ثلاثة رجال يراهم (عبد الواحد)أثناء قيامه برى الأرض، وتنتابه الظنون والمخاوف لأن الخلاء المحيط به جعله مهتزا، خائفا لكنه رغم كل شىء يستطيع الصراخ، فيقذف الرجال بالطمى، يفرون تاركين الفتاة متهالكة ، بينما ألبسها (عبد الواحد) قميصه (الدمور الخام) ويتركها ويذهب مع ولديه لاستكمال رى الأرض، وتنتهى القصة بهذه العبارة:

«وعندما عاد عبد الواحد يتقدمه مرسى الذى رفض أن يتركه قائما على الفتاة تجمد مشدوها ، سرعان ما تقدم رافعا سلاح الفأس، ثم نزل بها مطيحا بصاحب هذا الجسد، الذى كان يصارع بقايا الفتاة؟!»

- وحقيقة الأمر، أننى لم أفهم هذه الحكاية، من الذى قام برفع سلاح الفأس مطيحا بصاحب هذا الجسد؟!

(عبد الواحد) أم (مرسى) ومن الذى كان يصارع بقايا الفتاة؟!

أحد الرجال الفارين؟ أم من ؟!

- النهاية غير واضحة لقصور فى المعالجة الفنية. هذا بالإضافة إلى غرابة التصرف الذي قام به (عبد الواحد) عندما رأى الفتاة تنزف دما عند المؤخرة وتحت السرة، فقد لطمها

بغيظ. لماذا؟! أيضا، لا نعرف!!

إن التكهن بوضع اجابات لهذه الأسئلة مسألة غير مستحبة فى التلقى لأن رؤية الكاتب لعالمه الذى يعبر عنه، لابد أن تكون واضحة، وغير مشوشة، فلو أنه أراد التعبير عن بعد اجتماعى ونفسى يحكم ويؤثر فى طبيعة العلاقات الانسانية فى مجتمع له خصوصيته، كمجتمع القرية، فعليه أن يستحضر الواقع الاجتماعى كاملا فى ذهنه لحظة الكتابة، حتى يتسنى له اختيار البعد الذى يخدم قضيته، ويخدم موضوعه القصصى.

★ **الحلم بالتغيير:**

* الحلم فى قصة(حلم كائن بسيط) ليس كحلم الصغير فى قصة(تفر الطيور من الفخاخ.. أحيانا!) لكنه حلم الكبار، حلم الأب والزواج بأن يكون له مكان يأوى إليه هو وأولاده وامرأته، حتى لا يتعرضوا ، لقطع الطوب التى يقذفها المراهقون أثناء نومه مع امرأته، وحتى لا يدفعه أحد الصبية ، إلى مطاردته بالفانلة واللباس بعد أن تجرأ أحدهم وزكب إحدى البنات النائمات بجانبه. لقد بطش به (البلدوزر) وأزال الكشك الذى كان ينام فيه، هو وأسرته بعد أن هاجمتهم قوات الأمن، ظل يبحث عن مكان فلا يجد، وعندما تلح عليه الحاجة إلى امرأته لكى يمارسا الجنس، لا يجد أمامه إلا دورة مياه المسجد - تلك التى يتركهما فيها (زغلول) عامل المسجد، اشفاقا منه عليهما ، ولكن بطل القصة لا يستطيع القيام بفعل الممارسة بحرية، فعيون زغلول تلاحقه، وتتلصص عليه، وفى النهاية يرفض الاستمرار فى استخدام دورة المياه لممارسة الفعل.

- ويظل (مرزوق) - بطل القصة - يحلم بالمكان الذى فيه

يمارس حريته، ويصل بالفعل إليه، وهو عبارة عن بناية مقامة على الطريق منذ ردم البحر، ومنذ عشرين عاما، وهى تعمل كمقلب لعربات (النزح) وعندما أصبح أمامم البناية تجمد إذ إنه يرى شخصا آخر يسكنها ويوءد الحلم البسيط الذى يحلم به (مرزوق) وسيظل يحلم حتى النهاية.

* والقصة تتميز بذلك الصدق الفنى، الذى يجعلنا نصدَّق وقائعها وأحداثها، لأنها ليست شيئا بعيدا عن الواقع، بقدر ما هى متسقة معه، ومعبرة عنه بلغة الفن وأدواته.

★ ***القهر الجاثم:***

* وتمثل هذا البعد قصص: (ليل الدمى - الرعب يفترس الأزمنة - ليس غير جازورينا عجفاء).

- فى قصة (ليل الدمى) يتم القبض على مهران، ولا يعرف أحد السبب، وتتنابه الكثير من الهواجس والمخاوف، إلا أن الكاتب يفاجئنا أن هناك خطأ ما قد حدث، وهو تشابه اسم (مهران) مع اسم الشخص المراد القبض عليه، وتنتهى القصة برغبة البطل فى العودة إلى أحضان أمه، فسوف يزول كل شىء بمجرد أن يراها بخير.

- والقصة - على هذا النحو - لم تقدم شيئا واضحا ، لأن الكاتب لم يركز التركيز الكافى على تلك المخاوف التى يمكن أن تنتاب الفرد عندما يواجه مثل هذه التجربة، بالإضافة إلى أنه لم يستطع أن يستثمر موضوع القصة فى الوصول إلى مضمون ما أثناء المعالجة، فجاءت التجربة باهتة لا يبقى منها سوى بعض اللمحات الانسانية التى ترجمتها الأم الخائفة على أولادها، الضعيفة عندما تواجه الخطر، الوحيدة عندما يتركها الابن

ويرحل. إن الكاتب يحاول التعبير عن حالة من حالات القهر، لكنه قهر سطحى لأن المعالجة لم تهتم به، ذلك الاهتمام الذى يجعله يطفو على السطح فيؤثر فينا ، ويهز مشاعرنا.

* وفى قصة (الرعب يفترس الأزمنة) نجد نوعا آخر من أنواع القهر، وقد بدأ الكاتب قصته باستدعاء الماضى، وصولا إلى الحاضر.

حيث إن بطلها (المرسى) يتذكر ما حدث له منذ ثلاثين عاما عندما واجه صاحب الأرض (ابراهيم) فلم يقبل ابراهيم على نفسه هذه المواجهة فتربص له، وزج به إلى السجن الذى قضى فيه خمس سنوات لجرم لم يفعله. ثم يعود بنا الكاتب إلى الحاضر، عندما يرى (المرسى) شخصا تطارده الشرطة، ولم يساعده أحد على الفرار. وهو - هنا - يتذكر ما حدث له - فى الماضى - من مطاردة دفع ثمنها خمس سنوات من عمره، الأمر الذى جعله ينتقم للماضى فى صورة مساعدته للمطارد بأن جعله يصعد إلى سطح بيته، بالإضافة إلى أنه قام بتضليل الشرطة، حين أشار لهم بالتوجه فى الاتجاه العكسى، وتنتهى القصة.

- إن (المرسى) أراد الثأر لنفسه، الثأر من ظلم وقع عليه فى الماضى، ولم يستطع حياله شيئا، إنه يواجه مواجهة سلبية لأن قدراته الفعلية لا يمكن أن تقدم أكثر من هذا. والكاتب لم يكن موفقا حين أراد استدعاء الماضى، لكى تحدث المواجهة مع الحاضر.

* وهناك فى قصة (ليس غير جازورينا عجفاء!) نوع من القهر المغاير، إنه القهر الجنسى، وشخصية القصة تذكرنى

بشخصية (نجيب محفوظ) الرئيسة فى رواية (السراب) حيث إن بطل القصة يعانى من أزمة نفسية حادة مؤداها أنه لا يستطيع إقامة علاقة جنسية متوافقة مع المرأة، فبعد سنة من زواجه تتركه زوجته لأنه فشل فى إكمال العلاقة لإصابته بالعنة، الأمر الذى جعله يمارس لعبته اليومية فى مراقبة أرملة (اسماعيل أبو شملة) من خلال بلكونة شقته فى حجرتها المواجهة له، يراقبها، ويتلصص على جسدها العارى الذى أيقظ فيه أحاسيس شتى، ويتخذ قراره بأن يذهب إليها، وعندما يذهب إلى شقتها تمارس عليه ألوانا من القهر والعذاب استمرت طوال أربعة أيام، وقد فعلت هذا، حتى لا يطمع فيها رجال الحارة ـ كما تقول لنفسها ـ لكنها عندما اتخذت قرارها بالإفراج عنه ، ونظفت جسمه وناولته طعاما كثيرا، استعدادا للقاء الذى ترجوه، لكى يعيد لجسدها نضارته وحيويته، عندما فعلت هذا وجدت جسدا لا يتحرك، بينما هى تعيش الرغبة «الآن يحط بهيكله القوى المارد، يرفع عنى هذه الأوراق القيح، أتنفس عرقه... رائحته الشابة، حياتى تلك له من الآن..» لكنه لم يتحرك، بل تركها ورحل لكى يمارس لعبته خلف (شيش البلكون).

ـ القصة محكمة الصنع، والنهاية جيدة، لأن الكاتب أنهاها كما بدأها وبشكل دائرى، واللغة جيدة وموحية، وكنت أتمنى من الكاتب أن يهتم أكثر بالولوج إلى داخل الشخصية القصصية، لكى يفجر فيها كوامن التعبير عن الذات الضعيفة، المتهالكة، العاجزة، لكنه اكتفى بالتتبع، تتبع الشخصية فى سلوكها الشاذ، ورغباتها المكبوتة.

★ ***عدم وضوح الرؤية، وغلبة الفكر المسبق:***

* هناك بعض القصص التى جاءت فيها المعالجة القصصية غير واضحة، بالقدر الذى يوضح رؤية الكاتب لعالمه ، بشكل موضوعى، ملتزم بالصدق الفنى، فنراه فى قصة(مدفوعا بسر ما كان يعيد حساباته) : يتناول مسألة التحول الذى يصيب الانسان ، استجابة لفعل أو حدث ما... وهو فى هذه القصة يعبر عن التحول من الضد إلى الضد. فبطل القصة (مروان) بعد أن كان مثار اعجاب أمه والآخرين، نراه وقد «أهمل جامعته حتى رفت وأهلك أمه» فالناس يتعاملون معه، باعتباره (وليا) وتُروى من حوله الأكاذيب التى تؤكد هذه الصفة.

وتحاول (هدى) فتاته أن تخرجه من حالته تلك، بشتى السبل، إلا أنها تفشل فى الوصول إليه رغم كل وسائل الإغراء التى فعلتها وقامت بها، ويحاول أهل الحى حلق شاربه، وتهذيب لحيته، ونقله إلى طشت الحموم، وإلباسه جلبابا أبيض.

ـ وكما يذكر الكاتب أسباب التحول أن (مروان) قد نزل إلى السرداب، باحثا عن «سر التكوين» وسر السفر المسحور ببلد المساخيط، الذين يأكلون أولادهم رمما، وتتضح أزمته حين علم أنه قد رأى (الشيخ رجب) فى السرداب مقتولا، وأنه قد عرف سر مقتله، وعرف تواطؤ أجهزة الأمن فى التحقيق، الأمر الذى أدى به إلى التحول الغريب.

لكن الكاتب لم ينجح فى ابراز الظروف الموضوعية التى أحاطت بشخصية رجب المجهولة لنا ، وكيف أن شخصيته قد تركت آثارها الواضحة على شخصية (مروان)، نحن نبحث عن المبررات الموضوعية للموضوع القصصى، وصولا إلى

المضمون المُراد توصيله إلينا.

- أهي الخرافة، الطقس الذى يُمارس عن جهالة؟!

أسئلة كثيرة ، لا أجد اجابة لها فى العمل رغم ثراء اللغة وقدرتها على التعبير القصصى.

* وغلبة الفكر المسبق على التجربة القصصية، نراه واضحا فى قصة(اللعبة) التى تتعرض لموقف المثقف عندما يواجه خطرا ما، هل يستطيع المواجهة والتصدى، هل يستطيع الدخول إلى معركة لو استدعى الأمر هذا؟! القصة تقول : لا ... إنه يخشى المواجهة لأنه لا يملك أسلحتها، بل يملك أسلحة أخرى لا تسعفه إذا وقع الخطر، إنه سلاح الكلمات « داخلى ينقم على كل شىء.. كلام.... كلام ... أصمم بينى وبين نفسى أن أموت خرسا فالكلام لم يعد يفيد» وكرد فعل لهذا العجز نراه يمزق أوراق الكتاب. وتنتهى القصة.

* إن الترهل الذى أصاب المعالجة سببه - فى اعتقادنا - غلبة الفكر المسبق على التجربة، فنرى الكاتب ينطلق من فكرة عقلية أراد التعبير عنها قصصيا، ولكن الأدوات الفنية لم تسعفه، فعجزت المعالجة، على توصيل الفكرة بشكل جيد، ولذلك كان حضور الكاتب فى التجربة واضحا، فضمير المتكلم، هو ضمير الكاتب نفسه فى أكثر من مقطع.

* ويتعرض الكاتب فى قصته (أبو العينين عندما هاجمته حمى التأليف) لموضوع من نوع جديد مؤداه: ذلك الصراع الذى يحدث للكاتب عندما يريد التعبير عن الواقع بشكل فنى، فيلتحم مع هذا الواقع التحاما مباشرا، فيصبح الفن جزءاً من التجربة الانسانية المعيشة.

ـ بطل القصة(كاتب قصة) لم يستطع وضع بداية لقصته الجديدة، وأثناء وقوفه على الكوبرى العلوى متكئا على أفريزه، يرى شابا يبكى لأنه تعرض لسرقة أمواله بواسطة مجموعة يلعبون (القمار) وعندما يطلب الشاب من بطل القصة أن يساعده، يساعده لكنه يتعرض للاهانة من قبل صبى من الصبية المتشردين، ويتخيل أنه ذهب إلى الشرطة مع الشاب، لكنه يذهب إلى الشرطة بمفرده بعد أن أوسعه الصبى ركلا فى بطنه. وبطل القصة يشعر أن ما حدث اليوم يصلح أن يكون قصة جيدة، لكنه عندما يعود إلى البيت لا يستطيع أن يفعل شيئا.

«كانت الورقة الأولى ما تزال بيضاء حين أذن الفجر، كان سطر وحيد أعلى الورقة ظل يردده لساعات بأعلى صوته مزهوا : لم أكن لأصدق يوما أننى قادر على تحمل كل هذه الضربات».

إنه الصراع الذى يعيشه الكاتب المبدع، بين الشىء المتخيل، والشىء الواقعى: أيهما أكثر تأثيرا عليه؟ إن الكاتب يريد أن يقول: إن الواقع تأثيره أقوى من الفن ذاته، ولهذا يشعر بالعجز عن التعبير.

ـ ونرى أن القصة جاءت بشكل هندسى جامد، فلم يهتم الكاتب برسم الشخصية القصصية، رسما يكشف عن أبعادها الانسانية، فى لحظات كانت تتطلب منه هذا الكشف، فبدت أمامنا وكأنها فكرة أراد الكاتب التعبير عنها ، لكنها ظلت أسيرة لعقله، ولم تنطلق إلى ساحة الخلق السحرية.

* ولا نعرف ما هو الشىء الذى يريد الكاتب أن يقوله من وراء قصته: (أشواق المدى البعيد) فالقصة تدور أحداثها أثناء انتظار(بطل القصة) للأتوبيس متابعا تلك المرأة العجوز

الجـالسـة فى ظل المـحطة، يتـابعـهـا وهى تخـاطب أشيـاءها. وتخاطبه هو، فيعلم أنها فقدت الزوج والابن وهاهى تخاطبهما معا، بينما تضع أمامها كتبه وأشياءه الصغيرة. وعندما يجىء الاتوبيس يرحل الجميع وتقوم هى فتسقط منها البطاقة التى أمسكتها طول الوقت «حدقت فى صورتها... دهشت كانت الملامح مألوفة، علا صدرى متهدجا. تأملتها ثانية، حين هممت بقراءة الحروف الأولى من الاسم. اذا بمخلب يتنزعها من بين أصابعى ... الخ». وتتركه المرأة وترحل والبطل يترك كل شىء متابعا المكان، وتنتهى القصة.

- القصة لم تقل شيئا. لماذا؟!

لسببين : أولهما : أنه اعتمد فى معالجته للموضوع على الرصد الخارجى، بالإضافة إلى إسهابه فى وصف المكان، ووصف المرأة.

ثانيهما : أنه لم يستفد من متابعة المرأة، بحيث إنه لم يستطع إقامة علاقة ما بين هذه المرأة وبين شخصية بطل القصة، إن العلاقة محصورة - كما أرادها الكاتب - فى إطار المتابعة والتسجيل فقط، دون تفجير موقف واحد، يجعل للموضوع دلالة ظاهرة.

★ ***المعالجة الفنية:***

* الكاتب يعتمد بشكل عام - على البناء التقليدى للقصة الذى يتكون من بداية ووسط ونهاية، بالإضافة إلى استطراده فى سرد الأحداث واللجوء إلى الوصف الخارجى للمكان، واللغة تتأرجح بين مستويين.

- أولهما : التعامل مع اللغة المباشرة الحادة، التى يتضح

فيها صوت الكاتب نفسه.
- ثانيهما : اللغة التى تجنح الى الشاعرية
* ولنضرب أمثلة ندلل بها على ما سبق وحددناه:
- فى قصة (الطيور تفر من الفخاخ... أحيانا !) نرى أن اللغة فى بعض أجزاء القصة ، لم تكن متسقة مع تيار شعور الطفل، مما أفقدها المصداقية، إلا أن الأحداث تتفق - تماما - ورؤية الطفل للعالم المحيط به، وهذه نقطة ايجابية تُضاف إلى الكاتب.
- وفى قصة (ابنة عم أبى) يبدأ الكاتب بالفعل المضارع (نتكون) ثم تأتى بقية الأفعال فى القصة بالفعل الماضى وعلى الرغم من أن راوى القصة يقدم لنا أحداثا قد مرت عليها سنون طويلة، إلا أنه أخفق فى استعمال الضمائر، فالأحداث ماضية - كلها - وليست حاضرة ... الحاضر فقط هو (فعل التذكر)
- واللغة فى قصة (كبوة) جاءت - فى بعض المقاطع - ركيكة.
يقول : «أمدد فى الفراغ بصرى، مدفوعا بكائنات دودية كثيفة، لها طبقة أسفنجية ضاوية، تدمى حدقة العين، لا تنجاب ولا تتوقف عن فرز زجزجاتها الملعونة».
وقوله: «هالنى اختراع هيكله لتراب المكان، واهتزاز الأرض كمغص ضار بمعدة...» بالإضافة إلى أننا لا نعرف بالضبط علاقة صورة الحائط التى سقطت، وتحولت إلى قطعة من الشيكولاتة بكل ما حدث، أيتخذ منها الكاتب معادلا موضوعيا لما يحدث له فى مواجهة ما حدث أمامه؟! لم يتضح هذا!
- وعلى الجانب الآخر، نجد اللغة فى قصة (سعد الغجرى) موحية وايقاعها سريع، يتواءم وطبيعة اللحظة محل المعالجة الفنية، خاصة فى تلك المقاطع الأخيرة فى القصة المعتمدة على

التصوير القصصى البارع.

- وفى قصة (العودة من وردية الليل) جاء استخدامه للغة جيدا، ومعبرا عن اللحظة المتوترة، إلا أن بعض الجمل من قبيل «لا أحد يهمه الأمر... لم تعد مؤسسات الكهرباء تهتم إلا بالعدادات، والحكومة نفسها لا يهمها أن ينام الناس فى العتمة أو فى النور، الأمر سيان لديها.

هذه الجمل تضعف البناء القصصى - من زاوية اللغة، لأنها تعد خارجة عليه، ولا يبرر وجودها أنها جاءت من خلال تيار شعور الشخصية.

- والتعبيرات التى جاءت فى قصة (مجرد حالة) والتى يقول فيها: «الناس أذبل مشاعرها مرض خبيث، اقتلع القيم من جذورها، هم معذورون، الغلاء .. الغلاء.. كل أصبح صاحبا لعشر (صنائع)، من أجل أن تعيش لا يجب أن تلتقط أنفاسك، أو تتوقف قليلا ، تتروح تحت ظل شجرة، وتجرع من القلة شربة ماء قراح.»

- هذه العبارات هى صوت الكاتب، جاءت تعبيرا عما يعتمل فى داخله ، لا بداخل الشخصية القصصية.

- والراوى فى قصة (الخلاء) يتدخل فى السرد، معلقا بآرائه، فكان هذا التدخل مُفسدا للتجربة التى ينبغى لها السير سيرا طبيعيا دون تدخل من الكاتب، ودون تعليق زاعق ، يقول:

«كانت تدرك منذ كانت فى العاشرة، إلى أى مدى تبلغ قسوة هؤلاء الفلاحين ، وقد يذبحونها لو أنها ...»

- وهناك عبارات كاملة لا تقدم جديدا إلى التجربة، وإنما هى حشو زائد وتفصيلات تضر ولا تنفع، من أمثلتها قوله:

«كان القمر مستويا فى متنه المغبش، ونجوم امتلأت حدقاتها بدموع، راحت تتخايل فى أسى وحزن، كعين غزتها المياه الزرقاء ناصبة حبائلها على هام الشجر، واضعة بيضها فجوات من النور متخللا أوراقه مفترشة الخلاء فى ظلال وصمت مريب».

- وقد لجأ الكاتب فى قصة (ليل الدمى) إلى بعض الألفاظ المعَّربة من قبيل (زرجن) والزرجون فى اللغة هو(الخمر) وهى فارسية معربة كما يقول الأصمعى. ولم يكن اللفظ فى محله إذ إنه أعطى دلالة غير الدلالة المقصودة فى اللغة، ولجأ الكاتب إلى أسلوبين لعرض الموضوع القصصى:

- الأول : السرد بضمير الغائب.

- الثانى: المونولوج الداخلى لكلٍ من الأم / الابن داخل السياق نفسه.

- واستخدامه لضمير المخاطب وسط السرد المعتمد على ضمير الغائب فى قصة: (الرعب يفترس الأزمنة) لم يكن استخداما موفقا، لأنه لا يتناسب وطبيعة المعالجة، التى كان من الأنسب لها استخدام ضمير المتكلم، حيث إن اللحظة هى لحظة تذكر واستدعاء للماضى فى ذهن الأم، أو ذهن الابن(المرسى).

- بالإضافة إلى أن موقف الكاتب من شخصيته القصصية يظهر بوضوح حين يقول: «خمس سنوات قضاها بريئا، يصطلى بنار الظلم ، وشهود الزور».. وينبغى على الكاتب أن يختفى من وراء الأحداث ذاتها، لا يقوم بدور المعلق حتى لا يفقد الموقف القصصى صدقه الفنى.

- والكاتب (ربيع عقب الباب) يجيد رسم الصورة القصصية

- إذا صح التعبير - التى تعادل الصورة الشعرية بمفردات حية وموحية فى قصة (ليس غير جازورينا عجفاء) يقول: «الآن سوف يعانقنى، يجتث روحا من صيرورة القبر إلى نعيم الحياة، أتنفس عرقه، رائحته الشابة، حياتى ملك له، من الآن سوف أعوضه عن الحباب المولى بلغة أعوده عليها، الآن يا زهرتى المتوهجة يكون الحبيب فرع الدم الموصول يمدك بماء روحك».

- وهناك تزيد لغوى، وتدخل فى قصة (اللعبة) يقول:

«أقارن بيننا، لا وجه للمقارنة فالفرق جد بيّن ...»

و«أصمم بينى وبين نفسى، أن أموت خرسا، فالكلام لم يعد يفيد» وكلها تعبيرات تشير إلى غلبة الفكرة الجامدة، على التجربة الحية المتحركة.

- واللغة الجامدة والحادة نجد مثالا لها فى قصة (أبو العينين عندما هاجمته حمى التأليف) يقول: «ما كتبته أحسن ألف مرة، اشتط عقله ممددا رموز قصته: القروى.. الشعب المقهور، الصبى صاحب الطاولة، السلطة الناهبة لقوت الشعب، الصبى المقتحم، الداخلية، والقهر الذى تمارسه على الناس، كل هذا كان يتشكل فى مخيلته».

- هذه الرموز التى أرادها الكاتب - بطل القصة - محورا لقصته التى لم يكتبها بعد، تُعد رموزا مباشرة، وليست رموزا فنية.

- واعتمدت قصة (أشواق المدى البعيد) على المقدمة الطويلة ثم تقديم الشخصية فى مواجهة الموقف محل المعالجة القصصية، والمقدمة استغرقت مساحة كبيرة من القصة إلى أن بدأ الموقف القصصى بتلك العبارة: «متربعة كانت على الأرض،

بعيدا عن ظل المحطة.. الخ».

وأسلوب الراوى بضمير (المتكلم) ساهم بشكل سلبى على تقديم التجربة، إذ إنه اعتمد على الرصد الخارجي، بالإضافة إلى تعامله مع اللغة تعاملا جامدا ، فبدت بعض العبارات ، بلا معنى تحمله من قبيل:

«شريط الأسفلت ممتد كحد فاصل بين الموت، والموت أيضا والبلدوزر المتهالك، مدينة زالت عنها أمجادها ...»!

«داخلى فأر مباغت بقطط شرسة»!

بالإضافة إلى استخدامه لعبارات لغوية غير فنية مثل:

١- (البطاقة المصابة بضربة شمس).

٢- (عجينة الأسفلت المخادعة) .. وغيرها.

هوامش القسم الثانى :

«أيام هند»

* ايام هند ـ سيد الوكيل ـ قصص قصيرة ـ نصوص ٩٠ ـ العدد الثالث ١٩٩١ ـ ١٣٨ صفحة

«العصافير لا تعشق الطيران»

* العصافير لا تعشق الطيران ـ ابراهيم عيسى ـ إشراقات أدبية ـ العدد ١٠٩ ـ ١٥ ديسمبر ١٩٩١ والدراسة تم نشرها مع الكتاب.

(١) انظر مقال (الناقد المحترم ... وابداعنا الأدبى) أحمد عبد الرازق أبو العلا صحيفة المساء ـ القاهرة ـ أول يناير ١٩٨٨م

(٢) فرانك أوكونور ـ الصوت المنفرد ـ ترجمة : د. محمود الربيعى ـ وزارة الثقافة مصر ـ المكتبة العربية ـ العدد ٩٩ الترجمة ٦ صفحة ٢١/٢٢ ـ ١٩٦٩م.

(٣) من هؤلاء يوسف الشارونى وقد نشر مقالا فى هذا الموضوع بمجلة الهلال.

(٤) انظر كتابها المسمى (انفعالات) ترجمة: فتحى العشرى ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧١م

«السيف والوردة»

(١) يوسف الشارونى ـ القصة القصيرة نظريا وتطبيقيا ـ كتاب الهلال / العدد ٢١٦ ابريل ١٩٧٧م ـ ص ٨١.

(٢) د. عزت حجازى ـ الشباب العربى والمشكلات التي يواجهها ـ عالم المعرفة ـ الكويت ـ رقم ١٩٧٨/٦م ـ ص٩٢.

«الرقص فوق البركان»

* الرقص فوق البركان - إشراقات أدبية - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٩٠ والدراسة نُشرت مقدمة للكتاب .

(١) ـ نظرية الرواية فى الأدب الإنجليزى الحديث / دراسات بقلم: (جيمس وكونراد وفرجينيا وولف ولورنس وليوك) ترجمة د. انجيل بطرس سمعان / الهيئة المصرية العامة للكتاب/ ١٩٧١م / ص ٢٣٤.

(٢) ـ المرجع السابق ... مقال قراءة الرواية للناقد برسى لبوك وهو فصل من كتاب (صنعة الرواية) للناقد نفسه... ص ٢٣٤ / ٢٣٥.

(٣) ـ جاء معه فى العام نفسه الكاتب (صبرى موسى) وعاشا مكابدة الإغتراب فى العاصمة معا، وعمل حسين البلتاجى فى القاهرة المسائية / العمال.

(٤) ـ أسطورة سيزيف / تأليف: البيركامو/ ترجمة : مجاهد عبد المنعم مجاهد دار الفكر بالقاهرة ـ ١٩٦٤م / ص ١٧٣ / ١٧٤.

(٥) ـ الصوت المنفرد ـ مقالات فى القصة القصيرة / فرانك أوكونور / ترجمة د. محمود الربيعى / الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر / ١٩٦٩ / المكتبة العربية.

(٦) ـ د. عزت حجازى ـ الشباب العربى والمشكلات التى يواجهها عالم المعرفة ـ الكويت ـ العدد رقم ٦ يونيو ١٩٧٨م ص ٩٢/٩١ وراجع فى هذا الشأن صفحة ٩١ إلى ٩٢ من المرجع نفسه.

(٧) ـ جان بول سارتر / أدباء معاصرون، ترجمة جورج طرابيشى دار الآداب/ بيروت ـ فبراير ١٩٦٥ / ص ٥٦.

(٨) ـ القصة الحديثة أصولها وخلفياتها ـ وولتر ألن ـ ترجمة / د. محسن جاسم الموسوى ـ مجلة الثقافة الأجنبية ـ العراق / العدد رقم ١ السنة الخامسة ١٩٨٥.

«عيون الدهشة والحيرة»

* الدراسة نُشرت مقدمة للكتاب الصادر عن الهيئة العامة للكتاب ضمن سلسلة «إشراقات أدبية» العدد رقم ٦١ - ١٩٨٩.

١ـ الأجيال الأدبية... الحقيقة والتساؤل ـ أحمد عبد الرازق أبو العلا ـ المساء القاهرة ـ العدد رقم ١٠٠٨١ ـ السنة ٢٩/٢٥ نوفمبر ١٩٨٤م

٢- أعنى بهذا الكلام القاعدة وليس الاستثناء فلكل قاعدة استثناءات لا يهمنا التعرض لها ونحن بمعرض الحديث عن القاعدة وصولا للملامح العامة التى تحكم القاعدة نفسها.

٣- الكاتب فيما يبدو متخرج من كلية الزراعة، حيث إنه يعمل مدرسا للأحياء بالمدرسة الثانوية الزراعية - فاقوس/ شرقية

٤- د. سمير حجازى - التفسير السوسيولوجى لشيوع القصة القصيرة - مجلة فصول - المجلد الثانى - العدد الرابع يوليو / أغسطس/ سبتمبر ١٩٨٢م - ص ١٦٨/بند ١٢.

٥- انظر كتاب (الوجيز فى دراسة القصص - لين أولبتنير - ليزلى لويس - ترجمة د. عبد الجبار المطلبى - الموسوعة الصغيرة - العدد رقم ١٣٧/١٩٨٣م العراق.

«حلم كائن بسيط»

* هذه الدراسة نُشرت مقدمة للكتاب الذى صدر عن الهيئة العامة للكتاب، ضمن سلسلة «إشراقات أدبية» العدد رقم ١١٥ - ١٩٩٢.

القسم الثالث

قصاصون خارج السرب

محمد مستجاب
قصص مختارة

*هذه قراءة لأربع عشرة قصة قصيرة نشرها (محمد مستجاب) في الفترة من ٢١ يونية ١٩٩٠م إلى ٦ نوفمبر ١٩٩١م، وتعد هذه القصص أحدث ما كتبه، بخلاف بعض القصص التي نشرها خلال عام ١٩٩٢م.

- وكان (محمد مستجاب) قد أصدر من قبل مجموعته الأولى(ديروط الشريف) بالإضافة إلى رواية (التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ). ثم أصدر أخيرا مجموعته (صعود وانهيار آل مستجاب). وهو واحد من كتاب السبعينيات[١] هذا الجيل الذى عاصر الكثير من المتغيرات بمختلف أنواعها وتعدد أسبابها، خاصة بعد هزيمة ١٩٦٧م، وبما انعكس على إبداعاته على المستويين الشكلى والموضوعي.

والقصة عند (محمد مستجاب) نوع من الجنون والخروج عن المألوف فى طريقة السرد، فى اللغة، فى استخدام الراوى والضمائر والأزمنة. سمات غالبة وواضحة فى أغلب أعماله. إنه يتمرد على التناول العقلى للتجربة القصصية بشكلها المتعارف عليه. لا لأنه يريد أن تجىء التجربة مغايرة للتجارب السابقة عليه. ولكن لأنه لا يخضع لسلطة التقاليد التى أرساها الفن القصصى طوال فترة من الزمان، وهو لا ينقل عن التراث القصصى بشكله الأصولى بل يتخذه منطلقا لإبداعاته الجديدة،

فنجد فى أعماله صدى للحكاية الشعبية والأسطورة والنادرة العربية، والطرائف، والسخرية اللاذعة، واللوحة التى يرسمها باللغة، فتقترب من رسوم الكاريكاتير الساخر والفاضح، إنه يوازن بين العقل والجنون فى تجربة واحدة.

العقل المحدد لمعالم الواقع الذى يعبر عنه، والكاشف عن رؤيته لهذا الواقع، والجنون فى جمع مبعثرات الواقع، وإعادة صياغتها فنيا، صياغة غير معتادة، تتميز بالحداثة والجدة معا، وبالإضافة إلى أنها نوع من الجنون، فهى - أيضا - عمل سردى يعبر عن الإنسان المعاصر، من حيث إنه كائن اجتماعى وطبيعى، ووجوده - أى الانسان - رهين بكل ما ينفعل به فى اللحظة الحاضرة، وما يتلاءم وماضيه الذى يشكل سلوكه، ويحدد انفعالاته، ومن هنا تجىء أهمية الموروثات الشعبية التى ينطلق منها (مستجاب) أحيانا بشكل مباشر، وأحيانا أخرى بشكل غير مباشر لكنها - عموما - تقف خلف أعماله ولا يمكن تجاهلها، إن تعريف القصة القصيرة عند (محمد مستجاب) والمحدد فى الخاصيتين السابقتين، لم يجىء بمعزل عن التجربة القصصية عنده، بقدر ما تولد عنها. ومن هنا يكمن خطأ وضع تعريف محدد للقصة بشكل عام، لأن الأمر يختلف من كاتب إلى كاتب آخر، بشرط ألا تكون الكتابة ادعاء لا يستند على فهم حقيقى لطبيعة الفن القصصى.

* وهذه المجموعة من القصص تتميز عن قصص (ديروط الشريف) - فيما يتعلق بالطول والقصر - بأنها تتراوح ما بين القصة القصيرة والقصيرة جدا، والسبب الأساسى الذى يقف من وراء قصر هذه القصص - بالقياس إلى قصص الكاتب

السابق نشرها ـ أنها تدور على لسان راو، يصور بعض الحالات النفسية الفردية وبعض المواقف الصغيرة، التى لا تتطلب الإسهاب بقدر ما تستوجب الإيجاز.

★ عالم دموى، القتل فيه طقس معتاد:

* العالم عند(محمد مستجاب) عالم دموى، الإحباط فيه يتساوى مع الموت، والتخلص من القهر والفساد وسيلة القتل، وأدواته بسيطة لكنها منجزة وسريعة. وهذا ما نلاحظه فى قصص: وشهرته: عبد الصبور الرايق ـ ثلاثة مقاطع ـ عروس حسنين ـ مقطع شديد الاحكام ـ توزيع جديد للمقاطع ـ الكوفية ـ يوم للذبح ـ قاتل ـ الأتان.

ـ الدم فى قصة (الدم)[٢] يغرق فراش بطل القصة، ذلك المتهم دائما، متهم بمعرفة الحقيقة، والعالم من حوله عبث، وهو فى وسطه يتحرك فى جدية، لكنه يشعر بقهر الآخرين له، هؤلاء الذين يتهمونه بعبارات لو قالها لكانت هى الحقيقة في مواجهة هؤلاء الذين يريدون لها أن تغيب، لذلك نراهم يعاقبونه ـ نفسيا ـ على تلك المعرفة.

ـ أحدهم يسأله بقسوة: هل أنت الذى قال إن السمك يعيش فى الماء!؟ والجار يسأله ووجهه بالغ الغضب والشراسة: هل أنت الذى قال إن الخفافيش تعيش فى الخرائب؟

ـ ويسأله كمسارى القطار فى صرامة: هل أنت الذى قال إن الثعالب تعيش فى الحقول؟! ويسأله رجل فى صوت واضح أجش: هل أنت الذى قال إن الدم فى العروق ؟! وأخيرا يسأله رجل وهو يبكى: هل أنت الشخص الذي قال إن السم فى دم الحيض؟!

ـ وكما هو واضح فإن الأسئلة تنقل حقائق لا خلاف عليها، لكنه متهم بها، راوى القصة يعيش حياته الطبيعية، يبحث عن رغيف خبز يأكله مع البيض، فيواجهه سؤال الجار عندما يلجأ إليه لأخذ الرغيف، وتدعوه أمه المريضة لزيارتها، فيواجهه كمسرى القطار بسؤاله.... وأثناء زيارته لأمه وتطييب خاطرها يواجهه أحد الأقارب بسؤاله... وهو بعد كل هذه المواجهات وأثناء نومه في الفراش يحاول خنق كل هؤلاء، فى صورة الرجل الأخير الذى واجهه بالسؤال، فيندفع إليه البطل محتضنا له وباكيا، وكان الدم يغرق الفراش... لقد قتلوه جميعا، وجعلوه ينزف دما.

ـ والآخر فى قصة (الكوفية)[٣] يتدخل فيما لا يعنيه فيحاول أن ينقل معرفته بتاريخ الكوفية التى يرتديها بطل القصة، وكيف أنه رآها على رقبة صديق آخر. وأنها انتقلت من صديق إلى آخر ، غير أن هذا الأخير قد ضايقه تدخل الآخر فى شئونه ، فما كان منه إلا أن أعطاه الكوفية، بدلا من أن يهينها له ، تحولت فى يديه إلى أداة قتل، وخنق، وانتهت القصة أيضا بالدم وكاد الدم يتفجر من محاجر العيون الجاحظة، ظهرت العروق البارزة فى الرقبة والوجه، ضاع الصوت ومعه آخر لحظات التشنج، كان يتحشرج.

ـ وفى قصة (يوم للذبح)[٤] يتناول الكاتب طقس القتل وكأنه أمر طبيعى، يُمارس فى حياتنا، فالراوى يقول لزوجته «السم لا يصلح، لماذا؟! لأن عملية التسمم خارج نطاق المسألة، فالذى أعرفه ـ يا بنت الناس ـ أن الذبح هو الوحيد الذى يخضع لهذا الناموس، أعادت زوجتى السم إلى رف الصيدلية المنزلية،

واتجهت إلى المطبخ لأطمئن على السكين». إن الاعداد للقتل يمارس وكأنه طقس معتاد، وأدوات القتل فى هذه القصة لا تمثل مشكلة فى حين أننا نجدها تمثل مشكلة فى قصة (الفأس) وتجىء بشكل تلقائى غير معد فى قصة (الكوفية) ولا تمثل مشكلة فى قصة (القبقاب).

ـ أداة القتل تتنوع ما بين (السكين) و(الفأس) وأحيانا (القبقاب) وحسب الأحوال (كوفية) !! أو قاتل أجير كما فى قصته: (قاتل)

ـ بطل قصته (يوم للذبح) مثقف، يجلس متوقعا مجىء صديق له، يستعد لذبحه، حتى يتخلص منه، ويخلصه من عذاباته، ويدخل الصديق وهو مثقف أيضا، ويكتب القصة ، إنه فى واقع الأمر الوجه الآخر لبطل القصة، الوجه الذى يريد أن يتخلص منه، فهو يدخن كثيرا ويشرب، ويُعد رجلا عائليا فاشلا، وكل هذه المواصفات كانت لصيقة ببطل القصة قبل أن يتوب ـ على حد تعبيره ـ وعندما يأتيه الصديق فإنه يذكره بنفسه فى الماضى، فيحاول ذبحه، وكأنه يذبح ماضيه هو، ويتخلص من نفسه ـ فى ذات الوقت ـ ويرصد الكاتب عملية الذبح، وكيف أنها تمت بسهولة كبيرة، وكيف أن الصديق تلقى الأمر بسهولة وباستسلام، وكأن موته ـ بهذه الطريقة ـ كان أمرا متوقعا يتمنى حدوثه منذ فترة طويلة، ونرى الدم أيضا واضحا فى هذه القصة:

«ارتفعت ذراعى اليمنى بالسكين الكبيرة، ثم اندفعت إلى رقبة (حسين البلتاجى) بسم الله: الله اكبر، ونفر الدم فى مكمن السكين، فى نقط صغيرة ضئيلة، ثم اندفع إلى أعلى فى نافورة

جميلة بشعة» ـ لاحظ التضاد بين كلمتي : جميلة / بشعة..

* الكاتب ينطلق في تجاربه من الواقع المعيش، وأحيانا تكون شخوصه واقعية اسما وسلوكا، هي قريبة منه، يختارها لكي يقدم من خلالها تجربة قصصية لا يهم أن تكون مفرداتها واقعية تماما، ولا يهم أن يكون موضوعها قد حدث في الواقع، كما قدمه الكاتب، لكنها شخوص تدفع إلى التفكير، وتدعو إلى التأمل، وتكون دافعا للإبداع من خلال مواقف واجهت الكاتب نفسه(٥).

* والدم ـ أيضا ـ نراه في قصة (وشهرته ... عبد الصبور الرايق)(٦) يقول الكاتب في نهاية قصته: «وانحنى عبد الصبور الرايق واسمه محمد أحمد عبدالعال، فتناول القبقاب ذا السطح الخشبي السميك، ونزل القبقاب على الوجه الأنثوى القديم، ثم على الرأس المتهدل الشعر، وتطايرت ألوان حمراء وصفراء وبنفسجية لتصنع اعوجاجا في الغرف وليتفلطح وجه المرأة متفجرا بالدم القاني، ومتراجعا إلى الخلف ليستند الوجه الدموي المذعور على الحائط..»

ـ وعلى الرغم من أن بداية وقائع القصة عادية جدا، ولا يمكن أن تنذر بحدوث جريمة، إلا أن الجريمة وقعت، (عبد الصبور الرايق) يعيش عيشة عادية في شقته وحيدا بعد موت أمه، ورث عنها بعض المال، وكانت قد ورثته هي الأخرى عن زوجها . الجيران لا يعرفون عنه شيئا... هذا الرجل الهادىء الرصين المهذب الذى لا يعلن عن وجوده بينهم إلا بصوت القبقاب، ذات ليلة يعود إلى شقته فيكتشف ضياع مفتاح الشقة، فيدعوه جاره وزوجته للدخول حتى الصباح، ولزوم

الاستضافة يشرب الشاى والقهوة، ويدعوه الجار إلى لعب الكوتشينة، ويتحول الأمر من الدعابة إلى الجد الى لا هزل فيه، ويخسر (عبد الصبور الرايق) أمواله ويصر على اللعب ويكتب كمبيالات للجار حتى يتمكن من اللعب، ولكن الجار اكتفى بما لديه من كمبيالات، ويندفع (عبد الصبور) إلى شقته ويكسر الباب لكى يحضر النقود التى بها سيلعب، لكنه يفاجأ بزوجة الجار تقف خلفه فى الروب المنشق تطالبه بالنقود دون العودة إلى اللعب، فينهال عليها بالقبقاب وتموت المرأة.

- إنه عالم دموى - كماذكرنا - هذا العالم، قد تبدو فيه الأمور هزيلة فى البداية، لكنها ليست كذلك، إذا انكشفت الأشياء المستورة، لأن النفس البشرية بها من الشر أكثر مما نتصوره خيرا ظاهريا.

- الصورة / الأصل : تضاد يكشف عظمة الفعل وقوة النتيجة.

- والزوج فى قصة (مقطع شديد الاحكام)[٧] يقتل زوجته بحبل من الليف ويفصل رأسها عن الجسد إحساسا بالملل وروتينية الفعل.

- وعلى الرغم من وجود الدم فى قصة(عروس حسنين)[٨] إلا أن الأمور تسير سيرا عاديا، فالصديق يتزوج امرأة صديقه القتيل فى مساء اليوم التالى.

إن القصة تصور لحظة عبثية تكشف قبح الواقع، وتردى العلاقات الانسانية، يقول راوى القصة: «اجتمعنا جميعا فى صمت، لنزور زوجة صديقنا المقتول فخرى، وظللنا عنده فترة طويلة.نبكى، ونقلب فى جثة فخرى، وزوجته تساعدنا فى حل لغز

مقتله، وبعد جهد وإرهاق وافقت زوجة القتيل على أن تتزوج فى مساء اليوم التالى من صديقنا حسنين.

★ **القاعدة والاستثناء:**

إن القاعدة فى قصص (محمد مستجاب) أن شخوص قصصه، يلجأون إلى ممارسة فعل القتل خلاصا من قهر الواقع... قهر الآخرين... قهر أنفسهم، والاستثناء هو عجز بعض شخوص القصص عن فعل القتل، لأسباب متفاوتة.

- ففى قصة (توزيع جديد للمقاطع)(٩) يقتل الأب، لكن أهله، لم يعثروا على جسده كاملا، وبطل القصة يعيش لحظة الانتظار القاتلة، يعيشها على مستويين: انتظار أن تكتمل أجزاء الجثة، حتى يتم الدفن، وانتظار المرأة التى هى حبيبته، وكل انتظار يسير - والانتظار الآخر - فى خط مواز... المرأة التى هى حبيبته لا تصل ولا تأتى بينما تلاحقه برقيات الأهل المتواصلة التي تخبره بالعثور على أجزاء من جثة والده.

- إن التجربة - كما هو واضح - تكشف عبث الواقع، ولا معقولية الحدث، والبطل هنا يهرب من الموت إلى الحياة لأنه يتمسك بها، أكثر من تمسكه بالبحث عن الثأر لأبيه مثلا.

- ونرى الراوى فى قصة (قاتل)(١٠) يعجز هو وأخوته عن فعل القتل ثأرا لأبيهم الذى قُتل: يقول: كان من المستحيل أن نهيل التراب فوق رؤوسنا صراخا على أبينا المقتول، من دون أن نأخذ بثأره، ولذلك يلجأ إلى القاتل المحترف (عابد) - والقصة تصور اللقاء الذى تم فى بيت القاتل - وتكشف أنه يعيش حياة طبيعية تماما ، يقدمه الكاتب إنسانا عاديا، طيبا، كريما، ويرسم صورة التفاوض حول المبلغ المطلوب لتنفيذ

عملية القتل دون أن يسأل عن السبب؛ فهو لا يهتم بالأسباب، لأن طبيعة عمله تستلزم أن ينفذ المطلوب فقط.

- وفى قصة (الفأس)(١١) يستند الكاتب إلى سمة وجدناها فى القصص الشعبى هى: الامتداد الزمانى من خلال ما يمكن تسميته بتتبع تاريخ الشخصية، فالبطل فى القصة منذ أن كان شابا فتيا يفكر فى قتل زوجته بالفأس، وتظل هذه الفكرة تراوده طيلة حياته حتى أحيل إلى المعاش، وفى اللحظة التى جهز - فيها - أداة القتل المتمثلة فى (الفأس) تكون قواه قد انهكت، ولا يستطيع السير إلا متكئا على الحائط، وبمساعدة من يسنده. إن العجز عن الفعل نوع من القهر، وهذه التجربة تجىء متعارضة مع نهاية قصة (مقطع شديد الإحكام) والتى يستطيع فيها البطل أن يفصل رأس زوجته عن جسدها بعد اثنين وثلاثين عاما من الزواج.

* ورغبة الخلاص من الماضى ومواجهة الحاضر، تجعل بطل قصة (الأتان)(١٢) يلجأ إلى قتل الحيوان المسمى (الأتان) وهى الحمارة التى ورثها عن أبيه.

فصابر أبو مستجاب أصبح له بيت جديد خارج البلد، وعندما فكر أن يترك بيته القديم واجهته مشكلة الحمارة التى أطلق عليها (الأتان) وهى آخر ما بقى من أثر أبيه، وهو لا يريد أن يأخذها معه، وبعد تفكير وتدبر، رأى أن يترك الأتان مكومة فى موقعها، فسوف تلحقها رحمة الله قبل أن يستلم المشترى البيت القديم، لكن المشترى الجديد يرفض استلام البيت إلا بعد الإخلاء والتخلص من(الحمارة)، وبالفعل يتخلصون منها بدفعها إلى خارج الدار، لكنها تذهب وراء صابر إلى بيته الجديد، ولم

يجد وسيلة لكى يتخلص منها سوى بضربها على رأسها حتى ارتعشت وسقطت على الأرض، بينما يكتشف الجميع أنها تلد.

- عجز الانسان عن الهروب من الماضى، يجعله يتخلص من رموزه حتى ولو كان الرمز مجرد حيوان. لا حيلة له.

* ونلاحظ أن هذا الملمح الذى تعرضنا له تفصيلا، وأعنى به القتل والدماء، يعد امتدادا لقصص وجدناها فى مجموعة ديروط الشريف ، ومنها قصة : (موقعة الجمل) وقصة: (كوبرى البغيلى).

★ ***المرأة: الغياب / الحضور:***

- وهناك فى القصص المختارة قصصا لا نرى فيها دما، ولا نجد فيها قتلا، بل نجد فيها قضايا متنوعة، وموضوعات تتعرض للإنسان فى لحظات سموه ولحظات تدنيه، تشغل فيها المرأة حيزا كبيرا لا يمكن تجاهله أو التقليل من شأنه، فالمرأة المناورة فى قصة(سعدية)[١٣] متمنعة، راغبة فى ذات الوقت ، والكاتب يكشف تلك التركيبة، بطل القصة أراد أن يلتهم صديقته(سعدية) التهاما كاملا - على حد تعبيره - فى شقة صديقه، فلجأ إلى حيلة، مؤداها أن يأكل هو وصديقته فسيخا فى شقة صديقه، وعندما يذهبان يجدا القفل لا يتجاوب مع المفتاح... فأعلنت سعدية احتجاجها، وعدم رغبتها فى الدخول، وصممت ألا تكون ضحية له، كل هذه الأشياء، وبطل القصة يحاول فتح الباب، لكنها فى لحظة واحدة تتناول بيدها المفتاح وتبلله بلعابها، ثم وفى أناة وبأصابعها الرقيقة أدخلت المفتاح فى القفل ودار الدورة الأولى والثانية ثم انفتح، والكاتب (محمد مستجاب) يرصد التحول الذى يُعرى النفس البشرية.

- والكاتب يستفيد من الموروث الشعبى، فيما يتعلق بالعلاقة بين المرأة/ الحيوان. والتى تتخذ - فى أغلب الأحيان - وجهة جنسية تعبيرا عن الشبق المستتر، وهو يحيل تلك العلاقة - فى معالجته المعاصرة - إلى معادل موضوعى للتجربة الفنية، يكشف - من خلالها - بعدا نفسيا أو أكثر ويكشف واقعا اجتماعيا تحكمه قوانين خاصة ، تجعل العلاقة بين المرأة والرجل علاقة من نوع خاص، علاقة محكومة بقيود مجتمعية، وقيود أخلاقية، وقيود دينية تجعلها تأخذ مساراً غير مشروع، وهذا ما يعبر عنه الكاتب ببساطة شديدة، وبدون تعقيد فنى أو فكرى.

- المرأة فى قصته (القط)(١٤) فى حالة مناورة مع (القط) تدعوه للدخول إلى شقتها لكنه يتركها ويجلس على السلم، تترك له الباب مواربا حتى يدخل، تراقبه، تغلق فى وجهه الباب ثم تفتحه، وتواربه، وتسبه وتسترضيه، وتنام فيدخل القط ويضع رأسه بين قدميه الأماميتين ثم ينام، والمرأة على ما يبدو تعيش فى شقتها وحيدة ، والتليفزيون هو مؤنسها الوحيد، ولذلك يصبح للقط دوره وتتضح دلالة توظيفه داخل العمل.

- وفى هذه القصة ينجح (محمد مستجاب) فى نقل التوتر، والتتابع الذى يقترب (فى رسمه للصورة) من الصورة السينمائية المحددة داخل كادر معين ومحدد.

- والبنت فى قصة (السبع)(١٥) تطلب من يوسف الرسام، أن يرسم لها (سبعا) على الحائط وهو «لم يرسم فى حياته سبعا، لم يجرب ذلك أبدا، سيوف ومدافع وزهور وطيور وطائرات وبواخر الحجاج، فقط هم الذين يطلبون نقش واجهات بيوتهم

ولكن إلحاح البنت وتراجعها عن مناداته بيوسف بدلا من (عم يوسف) بناء على رغبته، هذا الإلحاح جعله يرسم بدلا من الباخرة سبعا كبيرا يبتلع كل مساحة الحائط، وكانت البنت ممعنة فى السبع حينما مال رأس عم يوسف ليتجه إليها. فتلاقت العيون، وبعد صمت همست البنت: كفاية يا يوسف، وجلس يوسف فى أعلى السلم مرهقا».

- لقد نجح (محمد مستجاب) فى أن يحيل لغة الكتابة الفنية إلى لغة دلالية لها إيحاءاتها وتجلياتها الكاشفة، لغة معادلة للحالة التى تعيشها الشخصية : البنت ورغبتها الدفينة أن ترى سبعا، يرضيها مجرد النظر إليه، ويوسف ورغبته فى أن يتواصل مع البنت، ولذلك نراه يعبر عن تلك الرغبة بتحوله السريع ورسم (السبع) الكبير الذى أرهقه كثيرا.

- تلاقى الرغبتين معادل موضوعى لحالة جنسية شبقية مستترة وغير ظاهرة، يحاول كشفها وتوضيحها عن طريق اللغة، فإذا كان (يوسف) هو (الفارس) فإننا نراه فارسا على الحائط فقط، ومع ريشته. إن الكاتب ينفى فكرة الفروسية، التى لا تجد لها سندا فى الواقع، بل هو واقع متردد، وستظل الفكرة رهينة القصص القديم والتاريخى الذى يُمجد الفروسية. الفارس فى قصة (الفارس)[١٦] وفى ليلة عرسه، يصرخ (العروس ولدت) وبدأ يهيل التراب على رأسه. هذا بعد أن أحبها، وبعد أن رفضت القبيلة هذا الحب، وبعد أن أحنت القبيلة رأسها بالموافقة ، ثم نرى الفارس نفسه يتزوج من فتاة أخرى اختارتها له القبيلة، لكنها تصرخ - فى ليلة عرسها - : (الفارس ليس رجلا) وبدأت تهيل التراب على رأسها، والفارس فى

الحالتين فقد شروط الفروسية فما استحق الصفة.

- وعن تبدل الحس الإنساني، بشكل أقرب إلى العبث، تأتي قصة: (الظل والأقواس)[١٧] والتي تتبدل فيها حال المرأة بشكل غير مبرر وكأن الكاتب يريد أن يقول إنه لا ثوابت في حياتنا، وأننا سنظل محاصرين بأنفسنا مهما تخيلنا الأمر عكس ذلك، فالمرأة عندما تقول للرجل في القصة (إذهب لحالك في يومك الأسود) وكانت منذ لحظات تطيّب جرحه من أثر لدغة عقرب، نراه يبحث عن نقطة ظل واحدة يحتمي بها، بعد أن ظن أنه وجدها عند الممرضة.

- والمرأة في قصة (زينب)[١٨] تشف وينمو معها الرمز لتصبح حالة نادرة أقرب إلى الأسطورة منها إلى الواقع، يقول الكاتب عن (زينب) إنها تبخرت في أنوف الآخرين وتسللت إلى الدم، ويقول: «قيل: إن زينب ظلت في نافذتها هذه عشرين أو خمسين أو ألف سنة تغسل نفسها صباح كل يوم، وتدعو بالفرج صباح كل يوم، وترتب شالها وملبسها وحمرة خدودها صباح كل يوم... إلخ».

- مثل هذه العبارات تقترب من السياق الأسطوري للتناول القصصي، وتُبعد الشخصية عن منطقة الواقع الواقعي، بمعنى آخر أن الكاتب يقدم واقعا فنيا جديدا. وتلك ظاهرة نجدها في قصص كثيرة لمحمد مستجاب حيث إن الواقع - لديه - يتحول إلى واقع اسطوري ملىء بالرموز والإشارات والدلالات، والكاتب يُغلف فكره بصور ورموز تجعل قصصه تثير التساؤل وتدعو إلى الغرابة.

- والمرأة الحلم في قصة (الأدراج)[١٩] تأتيه أثناء نومه،

فتنغص عليه يومه، دون أن يدرى، أراد أن يبحث عن صورتها القديمة التى يحتفظ بها، وهى فى ملابسها الرياضية تمارس تمارين الجمباز يفتش عنها فى (الأدراج). ويعتمد (مستجاب) على السرد فى وضع بيان كامل وشامل لمحتويات الأدراج المختلفة: أوراق وصور وإيصالات ومحاضر شرطة وشهادات وخطابات. إن المحتويات تمثل حياة كاملة لبطل القصة، إنها بمثابة الأشياء الكاشفة عن حياته كلها، وعلاقاته مع الآخرين، مديونياته، مشاكله مع صاحب البيت ، مع الشرطة، مع أقاربه، علاقته برئيسه فى العمل، أولاده، الواقع السياسى المحيط به، واقعه الاجتماعى والاقتصادى. إن محتويات (الأدراج) هى حياته المليئة بأشياء تتوه أمامها صورة حبيبته القديمة، ووسط ركام الأوراق وزحمة المحتويات لا يتذكر ما يبحث عنه يقول: «ظللت أعصر ذهنى محاولا أن أصل إلى : ما الذى كنت أريده، لم أستطع وظللت نائما فوق المقعد». إن الحلم الرومانسى لا مكان له فى واقع ملىء بالمتناقضات والمشكلات، واقع مهترىء لا قبل لنا على مواجهته أو تخطيه.

- ولنا بعض الملاحظات الفنية على هذه القصص نجملها فى التالى:

- الكاتب يهتم بالتفصيلات كثيرا، وبما لا يخدم البناء القصصى، وأعنى بالتفصيلات تلك الجُمل القصصية المتواترة، فى وصف حالة مثلا أو تبرير سلوك، على سبيل المثال نراه فى قصة(مقطع شديد الأحكام) يأتى بجمل متواترة يمكن لها ألا تنتهى، بل ويمكن أن تملأ صفحات كاملة.. وماذا يضير - أيضا - لو أنه تخلى عن مثل هذه العبارات فى قصته (وشهرته ... عبد

الصبور الرايق) : «بظهور البلاستيك تراجع عصر القبقاب ذلك السطح الخشبى الذى قد يزدان ببعض رسومات تشير إلى انتماء صاحبه لطبقة أعلى، والذى - هذا السطح الخشبى الناعم - يتحمل انبساط قدم مستعملة لتتحكم - أو تنضبط فيه - تحت سطوة شريحة الجلد القوية، إنه - فى تعريف سريع (شبشب خشبى)».

- وأيضا تواتر الجُمل فى قصة (الأدراج) حتى يمكن لها ألا تنتهى.

- كثرة الجمل الاعتراضية داخل السياق القصصى بما يقلل من إيقاع السرد ويُضعف البناء، ويجعل الراوى ملما بالأشياء.. ويكشف بشكل مباشر عن تدخل الكاتب نفسه فى الحدث، بالتعليق على الشخصية، أو وضع صفة للحدث. الاستغناء عن هذه الجمل الاعتراضية لن يؤثر فى البناء الفنى للقصص.

- وفى النهاية نستحضر عبارة (اندريه جيد) «إن أجمل الأشياء هى التى يقترحها الجنون ويكتبها العقل، ينبغى التموقع بينهما، بالقرب من الجنون حينما نحلم، وبالقرب من العقل حينما نكتب».

عبد الحكيم قاسم
الأشـــــواق والأســـى..

* عبد الحكيم قاسم من الكتاب الذين بدأوا الكتابة منذ أوائل الستينيات وقد نُشرت أولى قصصه القصيرة (الصندوق) عام ١٩٦٤م فى مجلة الآداب البيروتية، وكانت القصة القصيرة - فى مصر - قد اكتملت ملامحها، ورسخت مفاهيمها إلى حد بعيد، خاصة بعد إنجازات (يوسف إدريس) فى هذا المجال.

- وعبد الحكيم قاسم جاء إلى القاهرة ١٩٥٩م وتردد على ندوة (حسين القبانى) فى منيل الروضة، وقد تركت هذه الندوة فى نفسه آثارا كبيرة يذكرها دائما، ثم قدم روايته الأولى «أيام الإنسان السبعة» معبرا - من خلالها - عن التمرد الموضوعى على الشكل التقليدى للرواية وخروجا على المألوف فيما ترسخ فى أذهاننا من حيث الشكل الفنى.

- وهو واحد من كتاب الستينيات، هؤلاء الكتاب الذين قدموا أعمالا جيدة فى مرحلة كان للواقع الثقافى زخم خاص، وهدف واضح، يسير فى خط متواز وطبيعة المرحلة التى أفرزت أهدافا قومية محددة، وعندما نقول إن (عبد الحكيم قاسم) واحد من كتاب الستينيات فإنما نعنى أنه واحد ممن ساهموا فى ترسيخ تلك المفاهيم الفنية والموضوعية التى تطلبتها المرحلة، يقول عن جيله: «نحن الكتاب الذين نعرف بجيل كتاب الستينيات ، لسنا سوى أبناء أسرة فقيرة، الكتاب فى البيت تدِّين أو طرفة أو

صدفة. والشوق إلى القراءة وهم غير محدد. وهو نابع من احتياجات جسمية وروحية غير مشخصة تشخيصا واضحا. احتياجاتنا كانت تسوطننا لنجرى ونلهث نبحث عن الكتاب فى مظانه التى ليست سوى بيوت أمثالنا التى فيها الكتاب مرة أخرى تدين أو طرفة أو صدفة، هذه قراءة لا تستطيع أن تغذى الميل للقراءة، بل تحوره إن لم أقل تشوهه وهى تذبله وتفنيه فتنمو على حسابه ميول أخرى كالميل للاجتماع بالناس والمحادثة والمشاهدة والإنصات كطرائق للحصول على التجارب والاتصال بالحياة. لا يوجد فى الدنيا جيل يتحرر من تأثير الكتاب مثل جيل الستينيات، فليحمد هذا أو يذم، لا يجدى. المطلوب أن تدرس تلك التجربة دراسة جادة فإن هذا الجيل ظاهرة رائعة فى تاريخنا الأدبى، ولازالت تثقل على ضمائرنا دون أن تتحرك أقلامنا للكتابة عنها كتابة جادة»[1].

- وعبد الحكيم قاسم رغم رحيله من القرية إلى القاهرة، ثم إلى المانيا، نراه لم ينفصل عنها، فكما شغلته حياة الفلاحين فى روايته «أيام الإنسان السبعة» شغلته حياتهم من جديد فى مجموعته القصصية «الأشواق والأسى»[2].

- ومنذ أن كتب عبد الحكيم «أيام الانسان السبعة» وهو يسعى وراء دور الفلاحين، يعرف تماما ما يكتنفها من كآبة وحزن وأيضا من رقة وبهاء. «الدور فى النهار» كئيبة غارقة فى الضوء والغبار، والشوارع ساكنة، وقلب عبد العزيز ثقيل لكن الدور الآن شفيفة يترقرق عليها بهاء الشفق. إنه واحد من هؤلاء الذين ولدوا وعاشوا ومازالوا يحنون إلى تلك الدور.

واحد منهم لا يستطيع مهما بعد، ومهما سافر واغترب فى

مدن وموانىء بعيدة، لا يستطيع أن ينتزع حبها من قلبه، ولا يستطيع أن ينتزع صورة أصحابها من خياله(٣).

* وقصص مجموعة (الأشواق والأسى) التسع تكشف لنا - منذ البداية - عن فهم عميق للبناء القصصي المحكم، ووعى بمفردات اللغة القصصية ذات الإيحاء والدلالة، ويقدم لنا (عبد الحكيم قاسم) - من خلالها - نماذج انسانية فى لحظات التذكر والتمنى والرجاء والأشواق والأسى، والكاتب قد وضع لمجموعته عنوانا كليا شاملا للمجموعة - ككل - وليس اختيارا لقصة من القصص، ونجد أن العنوان جاء مقصودا من الكاتب على اعتبار أن قصص المجموعة التسع، تقدم لنا لحنا واحدا بعدة تنويعات؛ فأبطال القصص كلهم يعيشون لحظات الشوق إما فى الماضى، وإما فى المستقبل، ولكن تلك الأشواق تصطدم بالأسى الذى تشعر به الشخصية وتعيش فيه. وهذه النقطة هى التى جعلت اللغة عند الكاتب قريبة - إلى حد كبير - من لغة الشعر . بمعنى أنها لغة شاعرية؛ وأن ذات الكاتب اندمجت بالتجربة القصصية بحيث إننا لا نستطيع أن نفصل بينهما على الإطلاق.

- الكاتب فى القصة الأولى(قريتى) يُقدم من خلال الراوى، تلك القرية التى ربما تكون قريته هو، يقدمها بكل ما تحمله من متناقضات وبما تختزنه من عادات وتقاليد ذات صبغة خاصة، وينجح الكاتب باللغة القصصية الموحية فى أن يقدم لنا ذلك الأسى الذى يشكل ملاح تلك القرية بناسها بفقرهم وبساطتهم، وعلى الرغم من مرض أكثر من عشرين فردا بالاستسقاء إلا أننا نجد الراوى يخبرنا أن عم بكر (بطل القصة) يحب القرية حبا

عظيما، ويقدم الكاتب علاقة (عم بكر) بقريته وكأنها علاقة متصوف يصل إلى حد العشق، والقصة تقدم من خلال الراوى الذى نعرف أنه ترك القرية وذهب بعيدا عنها، ولكنها مازالت فى وجدانه، والأسلوب فى القصة يتسم بالشجن الذى لابد أن تطرحه مثل هذه التجارب لأنها فى الأساس جاءت من خلال التيار الوجدانى العام لبطلها.

- وإذا كان البطل فى قصة (قريتى) يعيش لحظات التذكر فإن (مبروكة) فى قصة (الصندوق) تعيش ذات اللحظة ولكن بشكل آخر، إذ إنها امرأة دميمة، مات زوجها بعد الزواج بخمسة أيام... ولا تملك من عالمها - بكل ما يحمل - سوى هذا الصندوق الصغير الذى تضع فيه بعض ذكريات الماضى، خاصة الأشياء التى تذكرها بزوجها الذى أحس أنها امرأة على الرغم من قبحها، وهى تعود إلى صندوقها كلما أتعبتها الذكرى، والكاتب يدقق فى اختيار مفرداته اللغوية بحيث تحمل الايحاء وتعطى الدلالة، وتقدم الجو الخاص، نجده يستخدم (الأفران - المناور - الزريبة - نعجة - جسر الترعة - حطب القطن - ظهر الفرن - التينة الناشفة - الغيط) وذلك من خلال قصة (ليلة شتوية) فتلك المرأة(صديقة) التى قتلت من قبل (أبو جبة) لم تتزوج من بعده، برغم أنها امرأة تريد أن تلد، والكاتب يستحضر معادلا موضوعيا يكشف – من خلاله - حالتها الوجدانية، من خلال لحظة الولادة عند النعجة التى تمتلكها(صدّيقة) فهى تشتاق إلى الوليد، ولكنها تشعر بالأسى لأن هذه الرغبة لن تتحقق.

* ولأن الكاتب يقدم لنا أبطالا بسطاء من واقعنا فإننا نشعر

ببساطة تلك الأم فى قصة (السفر) التى أرادت أن تزور (مقام السيد البدوى) فتسافر وفى رحلة سفرها من قريتها إلى هناك تكشف لنا القصة عن ذلك القبح الذى يحمله واقعنا، وتنبهنا له. اصطدام الكمسرى بها - الرجل الذى أمسك أردافها - البائع الذى ضحك عليها.

* والبطل فى قصة (الخوف القديم) يقول: «فى كل الأزمان كان الرجال وكانت الدار والبهيمة والحقل وراحة القلب وكان جهد الفكر سر النماء والذبول والولادة والموت، وكانت رياضة الروح ورحلة الصباح والمساء إلى المسجد الكبير وآلام الشوق إلى الأسى الدافع إلى الترتيل، تتكسر الأشواق قبل أن تهيم مسدودة الآفاق بالمخاوف، محروسة بالرعب المانع جيلا بعد جيل... رجلا بعد رجل» - ص٥٣.

- الأب فى قصة(الخوف القديم) يخاف من الوحدة بعد أن تركه ولده الوحيد طلبا للدراسة، والأب فى قصة(غسق) يحاول أن يستعيد ذكريات الماضى عندما يأتيه العطار القديم ويعمل له الوصفة القديمة، ولكنه يشعر بالأسى، عندما يجد أن ولده قد كبر، وأن ما يقوم به الآن لا مكان له، لأن الأيام تتغير وتأتى بالجديد على الدوام.

- وأبطال (عبد الحكيم قاسم) دائما يشعرون بالخوف والقهر بتعدد صور الخوف، وبتعدد حالات القهر، فمجرد صفارة يطلقها الخولى فى قصة (الصفارة) تقتل الحلم الذى يعيشه (حسن) بطل القصة و رغبته فى الاقتراب من (هانم) والحديث إليها.

* والبطل فى قصة (الخوف) يخاف من المجتمع الذى يهرب منه إلى السُكر لكنه يخفق فى هذه القصة، لأنه قدم لنا لحظة

الخوف ـ تلك ـ من خلال موقف بسيط لا يقدم دلالة. فالزوجة تركته لتعيش مع نزواتها الخاصة، وبرغم أنه ابتعد عنها منذ فترة إلا أنه يسترجعها، بمحاولة الاحتفال بسبوع ابنته الصغيرة والوحيدة، ومن خلال هذا الموقف يقدم لنا الكاتب عدة نماذج انسانية تحمل ذات الحالة، حالة التعبير عن أشواق هؤلاء وأساهم الدائم فى لحظات اصطدامهم مع الواقع ومع الحقيقة القائمة.

ـ فى قصة (فى ذلك اليوم) وهى آخر قصص المجموعة يكشف لنا الكاتب عن تلك الحالة التى تنتاب (شوكت افندى) فى أن يعيش حياته.

* ويبقى أن نقول إن (عبد الحكيم قاسم) يملك وعيا شديدا بطبيعة هذا الفن وخصوصيته وربما يكون رأيه النظرى فى فهم طبيعة القصة قد جاء تطبيقا فى هذه المجموعة يقول: «أتصور أن القصة القصيرة تحاول توصيل شىء للقارىء هو وقوف عند الشكل الخارجى لبضعة أفعال محددة، هى تسويد بضع صفحات واعطاؤها إلى القارىء ليقرأها فيعلم من الكاتب أو عن الكاتب شيئا، لكن الأمر كائن فى الحالة التى تنشأ بعد القراءة وهى حالة مؤداها ارتباط عالمى الكاتب والقارىء فى جزء محدد من كل منهما، وكل من القارىء والكاتب يسعى إلى تأكيد ذلك الجزء وتعميقه أيا كانت طبيعته».

نبيل عبد الحميد
رائحة الرماد ... و..الدوران حول السور

* عندما لا ينتمى الكاتب إلى الواقع الاجتماعى الذى يعيش فيه، وعندما لا تصدر أعماله الابداعية نتيجة لتجاربه البيئية التى يعيشها، عندما يحدث هذا، يطفو على السطح هذا السؤال: أى اتجاه - إذن - تتخذه تجربة الخلق الفنى لديه؟! نقول : قد تتخذ من الاتجاه التجريدى سبيلا لها ، وقد تتخذ من الاتجاه التعبيرى سبيلا آخر للبحث عن شكل جديد ومضمون جديد - أيضا - يمكن أن نسمى هذا الاتجاه.... الاتجاه نحو التجريبية، وهذا الاتجاه الأخير لا نستطيع أن نحدد ملامحه طالما - هو - مازال فى مرحلة البحث والتأصيل الذى يعطينا فى النهاية الأسس الموضوعية التى نستطيع بها الحكم على العمل المعطى.

أحاول - من خلال ما سبق - البحث عن الاتجاه الفنى الذى ينتهجه نبيل عبد الحميد فى قصصه القصيرة فى مجموعتى : «رائحة الرماد» و«الدوران حول السور».

* وإذا نظرنا إلى مراحل تطور القصة القصيرة المصرية لوجدناها - دائما - مرتبطة بالواقع المعيش بإفرازاته المختلفة، ومتغيراته الدائمة. ففى مرحلة أولى - وهى مرحلة ظهورها كفن جديد فى أواخر القرن التاسع عشر - نجدها غير ملتزمة بالمسائل الفنية الخلاقة، حيث كانت وسيلة للوعظ والتوجيه - من

حيث المضمون - وخطابية شكلا، إلا أنها حاولت التعبير عن الثورة المصرية التى قامت سنة ١٩١٩م، حاولت فى تلك المرحلة أن تعبر عن المعاناة التى يعانيها المجتمع المصرى بأبعادها الاجتماعية والسياسية والفكرية السائدة وهذا ما وجدناه بالفعل عند محمود تيمور ويحيى حقى.

وفى مرحلة ثانية ومنذ أن قامت الثورة فى ١٩٥٢ فإن القصة القصيرة حاولت - أيضا - أن تعكس تلك المتغيرات العديدة التى أحدثتها فى الواقع المصرى، وقد ظهرت هذه المحاولات عند يوسف إدريس الذى وضع الأسس الشكلية والموضوعية لهذا الفن من خلال تعبيره عن الواقع الاجتماعى فى اتجاه واقعى التزم به.

- ورغم أن هناك من الكتاب من حاول ألا يلتزم بقضايا الواقع الاجتماعى، فاتخذ من التجريد اتجاها له. حيث حاول هؤلاء الكتاب «التعبير عن قضايا فكرية وفلسفية متأثرين بقراءاتهم فى الفلسفة، وباهتماماتهم الفكرية الخاصة، وما يشغلهم من تساؤلات حول الوجود والعدم والدين والدنيا، والبحث عن الخلاص، والمصير! وقد صيغت أفكارهم فى شكل أقرب إلى التجريد ، مستفيدين فيه من بعض خصائص الفنون التشكيلية والجميلة والموسيقى والنحت والتصوير وغيرها، وهو ما تدل عليه قصص يوسف الشارونى وادوار الخراط ونعيم عطية وبدر الديب ثم عز الدين نجيب ومحمد جبريل وضياء الشرقاوى وأحمد هاشم الشريف ومحمد حافظ رجب».(١)

رغم كل هذا فإنه يمكن لنا أن نقول إن القصة القصيرة فى المرحلة الثانية من تطورها العام - والتى نحن بصدد الحديث

عنها - حاولت - كذلك - أن تبحث لها عن مخرج يعطيها صفة الخصوصية المصرية.

- وفى مرحلة ثالثة، وهى مرحلة الستينيات والسبعينيات ظهر العديد من الكُتاب الذين حاولوا البحث عن طريق جديد للقصة القصيرة شكلا ومضمونا، فمنهم من دار فى نفس الدائرة التى ضمت المرحلتين السابقتين - الشكل التقليدى للقصة القصيرة كما كتبها محمود تيمور ويحيى حقى، والتغيير الذى أحدثه يوسف أدريس - ومنهم من أخذ يبحث عن أشكال فنية جديدة، دائرة مرة فى إطار الرمز، ومرة فى اطار التجريد ومرة فى إطار التجريب... الخ ومنهم من حاول أن ينتمى إلى روح العصر الذى يعيش فيه، فكانت تجاربه الابداعية هى نتاج الثقافة العامة، وهذا هو الأساس الذى اتخذه الاتجاه التعبيرى قاعدة له، ويمثله الكثير من الكتاب المعاصرين، وهذا الاتجاه «يعتمد أساسا على ما تضيفه الذات المبدعة إلى تجربة الخلق الفنى، بل وعلى إحالة الواقع الخارجى إلى ذات الفنان، بحيث يرى القارىء التجربة التى يعبر عنها الأديب من خلال عينى الأديب، ويحكم على الأشياء من خلال حكمه، ويشعر بالأشخاص تبعا لتيار شعوره، فالذات لا الموضوع هى المركز أو المحور أو البؤرة التى تدور حولها تجربة الفنان، وعلى مدى ثراء الذات ثقافيا ووجدانيا تتوقف التجربة الفنية التى يعبر عنها الأديب»(٢).

- ونبيل عبد الحميد ينتمى إلى كُتاب هذه المرحلة الأخيرة الذين هم فى سبيل البحث عن طريق جديد للقصة القصيرة، لم تتضح معالمها بعد.

** وبعد التقديم السابق سأحاول أن أحدد عناصر التجربة الابداعية لديه، ومن خلال تلك العناصر ، نتناول قصصه بالتحليل والنقد.

عناصر التجربة الابداعية فى قصصه:

١ـ الغاء تشويق التسلسل والسرد، مستعيضا عن ذلك بالاستفادة من منجزات اللغة السينمائية بتقديم اللحظات فى تتابع وحضور، والانتقالات بين الأزمنة الثلاثة وذبذبتها. وهذا يتضح فى معظم قصص المجموعة، خاصة قصص «الرأس والحائط» «حجم انسان بسيط» «الأوانى» «عين العفريت» «صوت الكلب الأسود» «ساحة الفرسان» وغيرها .

٢ـ استخدام تكنيك الارتداد (القصص غير المباشر) فى قصص مثل : «حجم انسان بسيط» «الميزان» «رائحة الرماد» «دورة الانتباه»

٣ـ منابع إلهامه فى أغلب قصص المجموعة الأولى جنسية: «الثقب» «عرائس وخيوط» «التحول» «مساحة شبه الظل» «العلاقات المتوازية»

٤ـ تدور بعض موضوعات القصص فى بلد أجنبى مثل «رائحة الرماد» و «التحول» و «صوت الطاحونة الحمراء».

٥ـ استخدام تيار الشعور والمونولوج الداخلى للكشف عن الشخصية المقدمة مثل: مساحة شبه الظل ـ التحول ـ دورة الانتباه ـ الدوران حول السور ـ الأشياء على غصن أخضر

٦ـ عدم الاعتماد على الحدوتة ركيزة له، ولكنه يعتمد على اللقطة التى هى بمثابة ومضة خاطفة تترك أثرا ما فى نفس المتلقى.

وبعد أن حددنا ملاحظاتنا حول التجربة الابداعية عند نبيل عبد الحميد سوف نحاول الدخول إلى عالم القصة ذاته ومن خلال النقاط السابق طرحها.

أولا : إلغاء تشويق التسلسل والسرد والاستفادة من منجزات اللغة السينمائية بتقديم اللحظات فى تتابع، وحضور، والانتقالات بين الأزمنة .

* فى قصة «الرأس والحائط» يتناول الكاتب تجربته، من المقولة التى يتناولها العامة وهى «مش عاجبك، اضرب دماغك فى الحيط!» حيث نجد الزوج - بطل القصة - يشعر أن هناك من يضرب رأسه بالحائط، فلا يجد فى البيت سوى زوجته النائمة وفتحية الخادمة، نائمة فى المطبخ. يوقظها من نومها كى يسألها: هل كانت تدق رأسها بالحائط؟ تنزعج، وتنفى الأمر، يصر الزوج أنه رآها وهى تدق رأسها وأنه سمع صوت الطرق، ولا تجد الخادمة - أمامها - إلا الصراخ ، فصرخت . تصحو الزوجة لتسأل زوجها عن السبب الذى أتى به إلى المطبخ. فيخبرها عن السبب. فتنشأ بينهما مشادة كلامية يكون نتيجتها أن يذهب الزوج إلى الحائط ويدق رأسه فيه، حتى تتهشم كل الأشياء، وتتساقط بداخله. وبعد أن تنتهى القصة نجد السؤال التالى يطرح نفسه: ما الذى يجعل الزوج يتوهم فعلا ثم يقوم بتنفيذ هذا الفعل؟! ما سبب ذلك وما دلالته. أهو موقف الانسان من الزمن الذى لا يستطيع مواجهته صراحة؟ أهو بسبب عدم تواؤم البطل مع الحياة؟ أهو المعادل الموضوعى لأزمة البطل مع زوجته التى تصرخ فى وجهه؟! القصة لم تقدم اجابة على هذا التساؤل الذى فرض نفسه مما أدى إلى غرابة التجربة.

* وفى قصة «حجم انسان بسيط» يتناول الكاتب صورة أخرى من صور القلق النفسى، فإذا كان البطل فى قصة «الرأس والحائط» قد واجه القلق بضرب رأسه فى الحائط تعبيرا عن ضعفه فى مواجهة هذا الاحساس، فإن البطل فى هذه القصة، «انسان بسيط» لا يواجه هذا القلق بضرب الرأس، بل بالخروج من البيت - أى الابتعاد عن مصدر القلق - والتفكير فيما قد يحدث، وما حدث بالفعل، فهو إنسان بسيط، لا يعقد الأمور رغم أنها معقدة، ومن خلال مجرى تفكيره نعرف أنه يعانى ذلك الاحساس بالغربة فى بيته وبين أولاده وزوجته، دائما يقولون عنه (إنه عبيط) ثم نتعرف على نوعية العلاقة التى تربط الأب بأولاده الثلاثة. فمن جهته يعاملهم برقة وبساطة، ومن جهتهم - وكذلك الأم - يعاملونه بغلظة وجفاف (لا نعرف لماذا وما هو المبرر الفنى والموضوعى لما يحدث ألأنه بسيط؟ سبب لا يكفى). الزوجة تطلب منه أن يترك البيت ويذهب .. ويتركه ويذهب بالفعل. نجده يتذكر نصيحة أبيه إليه «كن رجلا فى بيتك.. لقد اخترتها لك بنفسى. وعليك أن تروضها جيدا، إياك أن تغفل أو تتهاون حتى فى أبسط الأمور» - أهذا هو السبب؟ التهاون !؟ لا نعرف البطل منذ البداية - منذ صغره - وقبل أن يتزوج، واضح أنه لا يستطيع مواجهة من هو أشد منه قوة وبأسا، نراه لا يتحدث مع أبيه فى موضوع اختياره لزوجته. عرفها عن طريق صورة أحضرت إليه. والبطل يستلهم من الماضى ومن أبيه القوة، لمواجهة الحاضر الذى يعيشه. أهو منطق القوة الذى يتحكم فى كل شىء فى حياتنا المعاصرة؟ ولا يملك الأب هذه القوة، لأنه انسان بسيط بعد أن يقلّب الأب

الموضوع على جميع الوجوه يتخذ قرارا بالعودة إلى البيت قائلا: (نعم لا يعنون ما قالوا، إنهم طيبون أنقياء القلوب، ولا يصح أبدا أن أسيء الظن بهم). وأجد البطل - هنا - إذا لم يستطع أن يُحدث هذا التواصل بينه وبين أسرته ، فالأجدر به أن يضرب رأسه بالحائط ويكون هناك سبب مبرر لذلك الفعل. وسوف يكون سبب الفعل واضح.

* وفى قصة «الأوانى» يتناول الكاتب قضية من يسيطرون على الحياة الثقافية ويجلسون فى أبراجهم العاجية العالية، لا يهمهم من أمر الثقافة أى شيء ،سوى متعتهم فقط، فهم يشبِّهون الأدب الجيد - من وجهة نظرهم - بالأوانى المنقوشة جيدا ولابد أن توضع فى الأماكن المرتفعة .

وتقدم القصة - من خلال العودة إلى الماضى - بطلها وهو يتذكر ما حدث، له ولقصته التى كانوا يناقشونها معه على مائدتهم وتنتابه حالة من الإحباط النفسى والمعنوى عندما يتذكر ما حدث .ويربط الكاتب بين حالته فى التفكير، وبين قيامه بفعل الحفر فى الرمال عن طريق المعول الذى يحمله ، وكلما تصاعدت أزمته النفسية، نجد أن مساحة الحفر قد ازدادت لتصبح فى النهاية ، حفرة واسعة يسقط فيها، ولا يستطيع أن يتذكر شيئا بعد ذلك، والقصة تعطينا دلالة رمزية لما يحدث فى الحقل الأدبى فى حياتنا المعاصرة.

وفى قصة «عين العفريت» يناقش الكاتب فكرة الخوف. يناقشها بتناول تعبيرى. بطل القصة الذى يذهب ليلا إلي شخصية من الشخصيات الكبيرة، لكى يساعده فى توقيع بعض الأوراق الهامة. يذهب إليه حاملا الأوراق فى جيب ، والمسدس

فى جيب آخر. يرى كلبا فى الظلام، يحاول الكلب أن يهجم عليه، يلوذ البطل بالفرار داخل عربته، يصعد إليه الكلب، ومخالبه المسنونة تخمش الزجاج فى عناد ، اللعاب يتساقط من فمه، عيناه تتسعان وتلتصقان بالزجاج، شرستان قبيحتان! يحاول بطل القصة أن يقتله بعربته، وبالفعل يصيبه بعجلات العربة... ورغم هذا فإنه يخرج من عربته وينادى بلا صوت:

- أين مسدسى؟ أنزلق وأترنح.. أسقط على الأرض.

- لهذه القصة - أيضا - دلالة رمزية مؤداها: وجود هذا الخط المنيع القائم بين من يملكون أمر الغير وبين من لا يملكونه. وقد تناول موقف رجل القانون عندما يوضع وجها لوجه أمام الجريمة ويكاد أن يكون مشتركا فيها . المحامى الذى يركب عربة فى وقت متأخر من الليل فيأخذه السائق إلى مكان قصى عن المدينة، ونعلم أن السائق يريد من المحامى أن يتجسس على زوجته من خلال ثقب أقامه فى الجدار، لأنه يعرف أن زوجته تخونه مع رجل آخر، ويرفض المحامى الإذعان لطلب السائق، لكن السائق يجبره على ذلك، ويجبر المحامى - بالفعل - عندما يرى السكين فى يد السائق تلمع فى الليل ، ويسيران معا وتنتهى القصة.

* والقصة تعرض لنا الانسان والخوف ..

١- المحامى : وخوفه من السائق... على الرغم من أنه يعلم أن جريمة سوف تقع أمام عينيه.

٢- الزوج المخدوع (السائق): يخشى أن يذهب إلى البيت وحده، فقد يقتله العشيق بطبنجته، عندما يراه، فهو دائما يحمل هذه الطبنجة.

٣ـ العشيق: هو الآخر يخاف من الزوج فيحمل على جانبه الأيسر «طبنجته»!!

٤ـ الزوجة: تخاف أن تقاوم، فيصحو الأولاد ويتمزق ثوبها، فيعرف زوجها الأمر وينتقم منها(فهو يعرف أنها لا تستطيع أن تقاوم الرجال)!

الكل خائف والكل يتحرك فى الظلام. لا يبحث عن ثقب واحد ينير له الطريق ويسير كما يسير الآخرون!

* وفى قصة «صوت الكلب الأسود» يناقش الكاتب فكرة العدالة ولكن بوجه آخر، وهو وجه الهروب من العدالة، والهروب من الجريمة بارتكاب جريمة أخرى، الهروب من جريمة القتل إلى جريمة التستر، إلى جريمة ثالثة، وهى ظلم النفس بغير ذنب تحقيقا لمطامع ورغبات، ولكن الميزان (ميزان العدالة) للناس بالمرصاد، والحق قائم ولابد أن يكون.

يُقتل الحاج مبروك فى القرية، هو يملك فدانا من الأرض، أزاد أحد أعيان القرية وهو الشيخ عمران ـ وهو دائما يحمل المسبحة بين أصابعه ـ أراد أن يشتريه ، ولكن «مبروك» لم يشأ أن يبيعه، فيقتل مبروك ،ويجىء وكيل النيابة إلى القرية لكى يحقق فى هذه الجريمة، التى تم ارتكابها فى القرية بعد جريمتين حدثتا من قبل ، ونرى العمدة وهو يلوى الحقائق، ويستعين بالخفير (عطوة) فى تبرئة القاتل الحقيقى الذى لا نعرف من هو؟! ويجعله يحفظ صيغة معينة يلقنها (للولد جابر) «الأطرش» ويجىء (الولد جابر) أمام وكيل النيابة ويجعله عطوة يعترف، رغم أنه لا يعرف شيئا ويحس «وكيل النيابة» أن هناك مؤامرة، وقبل أن يصل إلى الحقيقة ـ أثناء التحقيق ـ يدخل

عليهم جميعا هذا الكلب الأسود الذى يملكه الحاج مبروك - الذى قُتل - وما أن يرى الكلب (الشيخ عمران) حتى ينبح نباحا كبيرا. يهجم على العمدة ، فيصرخ العمدة - ولد يا عطوة.

- عدالة السماء تحققت فى هذه اللحظة. ونلاحظ أن فكرة التحقيق هذه تشغل الكاتب - دائما - بدليل أنها استخدمت تكنيكا لرواية «مسافة بين الوجه والقناع».

- وفى قصة «مساحة شبه الظل» من مجموعة «رائحة الرماد» والتى تقع تحت البند أولا : الذى نتناول فيه القصص التى لا تعتمد على التسلسل فى الأحداث ولا تعتمد - كذلك - على السرد بقدر ما تعتمد على النقلات السريعة الموحية. هذه القصة تُقدّم بأسلوب استاتيكى، تجربة ضبابية نتيجة لعتمة الرؤية، وليس من السهل تحليل هذه القصة أو تقديم مجرد فكرة منها لغرابة التناول.

- فى قصة «العلاقات المتوازية» يتعرض الكاتب لانهيار القيم والمُثل بسبب الطموحات المادية. الزوج والزوجة لا يحدث أدنى تواصل بينهما فى حياتهما الزوجية. يعملان بالفن... يعيشان واقع التمثيل وكأنه الحقيقة، فتكون علاقتهما بالتالى متوازية لا تتصل أبدا عند نقطة فى النهاية، الزوج لا يهمه أن يذهب بطل الفيلم إلى زوجته فى المنزل أثناء غيابه لكى تقنعه - بأسلوبها - بالعمل معها . والزوجة لا يهمها - هى الأخرى - أن يذهب زوجها إلى بطلة الفيلم لكى يقنعها بالعمل فى الفيلم.

كل منهما يبحث عن مصلحة فى نفسه، ولا يفكر فى قيم ومُثل حياته... الزوجة ترفض الحمل لأنها لا تطمح إلى إقامة الحياة الأسرية بقدر ما يهمها اختيار معطف الفرو الأبيض، أو

قطع المجوهرات الثمينة، لا تهتم بزواجها قدر اهتمامها بالرموش الصناعية التى تضعها. حياة مفككة، مهترئة، أشبه ما تكون بقطبى السلك المتنافرين! والقصة تقدم وجها مهترئا للواقع البرجوازى الذى قد تحكمه المادة فى مرحلة من مراحل تطوره وصعوده إلى طبقة جديدة، وثمن هذا الطموح نحو الارستقراطية الزائفة، إنما هو انهيار القيم والمثل، التى لا يملكها هؤلاء المتطلعون!

- وفى قصة «ساحة الفرسان» يقدم الكاتب صورة أخرى من صور انهيار القيم والمثل فى المجتمع من خلال تناوله لقصة الزوج «المخدوع» فى زوجه، لكنه لا يعرف - الزوجة المخادعة التى على علاقة عشق بزميلها فى العمل وهو صديق لزوجها - يلعبان معا فى البيت، ويتشاجران معا. والزوج لا يعرف عن صديقه سوى أن له علاقات بالكثيرات، والزوج لا يشغله أى شىء إلا شىء واحد، : أن يجد حلا لموضوع ذلك الغبى الذى يضايق زوجته فى العمل. ولأنها تشكو منه دائما، وهذا الذى يضايقها - فى الحقيقة - هو هذا الضيف الذى لا يعرف عنه الزوج شيئا، إلا أنه زميل أمين وصديق وفىّ، وله شقاواته مع النساء، ولأن الزوج حسن النية يقول موجها حديثه إلى الزميل الصديق، أنا لا أعرف كيف تكون أنت معها فى العمل، وتسمح لمثل هذا الغبى أن يضايقها، وتنتهى القصة، بعد أن تقدم لنا الادانة الموجهة إلى الجميع.

١- الزوج الذى أصابته الغفلة،

٢- الصديق المستهتر بكل شىء،

٣- الزوجة التى لا تقدر وضعها الأسرى، خاصة وأن لها

طفلا صغيرا، هو ثمرة هذا الرباط الأسرى الذى لا تحافظ عليه.

ويُلاحظ أن موضوع الخيانة الزوجية من الموضوعات التى تشغل بال كاتبنا فقد تناوله من قبل فى قصة «زحف القواقع» وهذا إن دل على شىء، فإنما يدل على اهتمام الكاتب بالأمراض التى تصيب واقعنا المعاصر، وتكون سببا من أسباب انهيار القيم والمثل فيه.

- ونجد أن موضوع النساء فى مواجهة الخوف يشكل اهتماما لدى كاتبنا . فكما بيَّنا - من قبل - أنه قد تناوله فى قصتى«زحف القواقع» و«عين العفريت» نجده يعالجه معالجة ثالثة فى قصة أخرى وهى «الدوران حول السور» والتى عرض لنا - من خلالها - الحالة النفسية والمعنوية التي يعيشها ذلك الحاكم الذى فقد ثقة شعبه وخسر كل شىء، فاضطر إلى ترك بلده باحثا عن بلد آخر يعيش فيه هو وأسرته، بلد يجد فيه الأمن والأمان... وتنتابه أثناء رحلة السفر فى الطائرة، تلك الحالة التى أفرزها الخوف. هو يتوقع دائما أن كل المحيطين به يريدون قتله والتخلص منه. وكان يمكن لهذه القصة أن تصبح أكثر حدة وتأثيرا، لو أنها لم تلتزم بتلك التوضيحات والتفصيلات التى هى نتاج موقف هذا الحاكم وأزمته والتى تحيلنا - على الفور - إلى الأزمة التى واجهها شاه ايران على أثر قيام الثورة فى بلاده، على اعتبار أن زمن كتابة القصة هو نفس الزمن الذى حدثت فيه هذه الواقعة، كان تأثيرها سيصبح قويا لو أنها تناولت هذه الفكرة تجريدا أو تعاملا مع المُطلق، وهو شىء ليس بجديد على كاتبنا، لو كان - هذا - قد حدث لاستطاع الكاتب أن يحيل الخاص إلى عام، وهنا تصبح

للتجربة تلك الشمولية التى تعمل على إيجاد الجدة و التأثير - فما فائدة أن تقدم لى - كمتلق - تجربة سبق لى معرفتها ، بل وأتيحت لى فرصة معايشتها واقعيا، لهذا فهى أقرب إلى التسجيلية... التسجيلية الفنية - إن صح التعبير - منها إلى القصة القصيرة بمفهومها الفنى.

ويطرح «نبيل عبد الحميد» من خلال راوى قصة «التحول» هذا السؤال:

- كيف يحول الانسان جلده إلى ورقة نشاف؟ سؤال يطرحه بطل القصة من خلال أزمته حيث إنه يعمل فى معهد للأبحاث فى بلد أجنبى، يقدم أوراق بحثه إلى رؤسائه ، ويطلبون منه أن يكتب ما يريدون ، لا ما يريده ... يستعملون معه كافة الطرق، كما استعملوها مع من قبله من زملائه: التجسس عليه، وضعه تحت المراقبة، اغراؤه بالنساء وارسال تلك الفتاة إليه فى بيته، وفى حجرة نومه ، وفى البار، فى محاولة منهم لتغيير موقفه، وتغيير موقعه - أيضا . وبطرق غير مباشرة يذكرونه أن النادل الذى يعمل فى البار، كان بالأمس القريب جدا رئيسا لأكاديمية العلوم، يرى مَن لم يسمعوا الكلام يقتلون. ارهاب فى ارهاب. ولا نعرف السبب الحقيقى له والغاية من ورائه وفى أى دولة يحدث. وفى النهاية يضع البطل حلا لأزمته أثناء الحالة الجنسية التى يحياها مع الفتاة المرسلة إليه! يفترض أن يلغى عقله ويفعل ما يريدون. يتخذ موقفا حاسما وهو : لن أكتب ما يريدون... لن أكتب شيئا على الاطلاق.

يقول له أحد الرجال فى البار: قل لهم ما يريدون. أتحاول أن تنطح الصخر يا ولدى؟ يريدون منه أن يكتب عن الانسان كما

يريدون هم لا كما يريد هو. تقول له الفتاة:

إن الغباء يتمناه البعض لأنفسهم، ولكنهم لعجزهم عن الحصول عليه يتهمون به الآخرين، ويقصد بالغباء هنا نظرية الغاء العقل. ثم توجه إليه نصيحة:

- يا طفلى البرىء من الأفضل لك أن تعود إلى بلدك، هناك قد تستطيع أن تبنى الجسر مع أهلك.

ونفس التجربة نجدها فى قصة «صوت الطاحونة الحمراء» ويبدو أنها فكرة مسيطرة على الكاتب حيث صدرت القصة الأولى «التحول» سنة ١٩٧٧ والثانية سنة ١٩٨٠.

- وفى آخر قصة أناقشها من خلال هذا البند - البند أولا - وهى قصة «الحصار» من مجموعة «رائحة الرماد» نجد أن الحصار يحدث للشخصية على محورين:

الأول : واقعى: متمثل فى التحقيق الذى يتم مع البطل متهما أنه قد أخبر أحد العملاء بمعلومات تفيد أن هناك تلفيات قد أصابت البضاعة، الأمر الذى جعل العميل يستغل هذه المعلومات ضد الشركة، والبطل يعترف فى النهاية أن ما عرفه العميل كان الحقيقة.

الثانى: داخلى: (عاطفى - نفسى) يتمثل فى العلاقة التى تربط البطل بالسكرتيرة التى تكتب المحضر. كانت على ما يبدو مخطوبة له قبل الآن. ولكن الزواج لم يتم نظرا لأن البطل لا يستطيع الانجاب. يكشف عن هذا، المونولوج الداخلى للبطل فى سياق القصة.

ويتضح لنا كذلك بعدى الحصار الذى يتعرض له البطل فى القصة ، التحقيق والخطيبة السابقة والخطيبة الحالية التى هى -

على ما يبدو - زميلة للخطيبة السابقة ، وهذا حصار ثالث يتعرض له بطل القصة. ولكن لماذا ؟! لم تكشف القصة عن هذا مما أدى إلى عدم إحكام النهاية!

ثانيا - استخدام تكنيك الارتداد «القصصى غير المباشر» ويتمثل هذا فى قصص: (حجم انسان بسيط - الميزان - رائحة الرماد - دورة الانتباه).

* سبق أن أوضحنا أن نبيل عبد الحميد قد ناقش فكرة العدالة من وجهها السلبى، وهو الهروب منها فى قصة «صوت الكلب الأسود» ونراه يناقش هذه الفكرة بمعالجة أخرى فى قصة «الميزان». ففى القصة الأخيرة نجد تجربة جديدة تتناول فكرة العدل لكنه العدل الذى لا ينفذه القانون الوضعى، بل (عدالة السماء) فالرجل الشيخ يقص على زميله فى السجن سبب دخوله إلى السجن، وذلك أنه رأى زوجته وأخيه على فراش واحد، فذبحهما، ولقد عرف هذا عن طريق الرؤيا، أخبره الله بذلك فى الحلم - كما يقول - فنفذ فيهما ما أراد الله، وذبحهما بالسكين، ودخل السجن ، ولكنه لا يحس أنه فى سجن، بل كل الأماكن عنده واحدة، مادام يُذكر فيها اسم الله، وطالما يتعبد الانسان.

- والكاتب فى رسمه لهذه الشخصية أجاد تقديمها إلينا بما أضفاه عليها من مسحة أشبه ما تكون بالصوفية، فبدت لنا - بالفعل - زاهدة، والسؤال هو :

ما الذى يريد أن يقوله الكاتب من خلال هذه القصة؟ ما هى القضية التى تشغله ويريد التعبير عنها تعبيرا فنيا؟ أيريد الكاتب أن يقول إن العودة إلى الله لا تتم إلا بعدما يرتكب

الانسان المعصية؟ أم أن العودة إلى الله طريق النجاة من جرائم العصر، وانهيار قيمه ومثله وأخلاقه؟ قد يكون هذا ما أراد الكاتب أن يقوله لنا !

* ومن القصص التى يدور موضوعها فى بلد أجنبى - أيضا - قصة «رائحة الرماد» فى المجموعة التى تحمل هذا الاسم . ويتناول الكاتب فيها، تلك الحادثة التاريخية التى تعرضت لها مدينة (هيروشيما) اليابانية أثناء الغارة النووية التى قامت بها أمريكا عام ١٩٤٥ ومات على إثرها ٢٠٠٠.٠٠٠ نسمة، يتناول تلك الحادثة التى أحدثت انفجارا رهيبا ليس فى الأرض والأحياء فقط، بل وفى النفوس كذلك. الفنان - الرسام - الذى عبر فى لوحته المسماه (الانفجار الرهيب) عن هذه الحادثة المأساوية، هذا الفنان يعيش مأساته بذاته ونتيجة للظروف التى أحدثها الانفجار، يحس بهذه المأساة ويرويها لنا «بطل القصة» المصرى الذى يعيش فى حجرة فى بيت هذا الرسام اليابانى الجنسية. الفنان يعيش حياة محترقة... هشيما لازالت رائحته تتصاعد كلما رأى زوجته المريضة الضعيفة، التى يطلق عليها لفظ (المعتوهة) وتتصاعد - أيضا - كلما رأى ابنته وقد انتابتها تلك الحالات العصبية والتشنجية والنفسية، التى تأتيها على فترات متقطعة، يحسها فى هذا الفراغ العاطفى، الذى يعيشه الفنان «الرسام»، ويتخيل بطل القصة - من خلال الصورة التى رسمها الفنان - صورة مغايرة تماما، صورة قديمة - تخيلها لهذا الرسام قبل حدوث الانفجار فتظهر لنا على الفور أبعاد المأساة التى تعيشها هذه الأسرة التى عاشت الانفجار وشاهدته، وتأثرت به.

ـ ولنا أن نتساءل : ما فائدة أن نبتعد عن واقعنا المصرى الذى يفرض علينا قضايا عديدة تنتظر من المبدعين وقفة، لكى يتعدد نتيجة لذلك قانون الحركة الذى يحكم هذه القضايا المصرية المطروحة. ولكن أهو البعد عن الواقع الاجتماعى الذى تحدثنا عنه فى البداية؟! أهى محاولة تحويل الخاص الى عام؟ هذه إذن قضية هذا الجيل المعاصر ـ الذي يبحث لنفسه عن إجابة لكل التساؤلات التي تطرح من خلال الواقع الفكرى، والفلسفى المعيش، وليس من خلال الواقع الاجتماعى.

**ثالثا– منابع إلهامه فى أغلب قصص مجموعة «رائحة الرماد» جنسية، والخطورة التى قد تنبع من ذلك ـ كما يقول الناقد الايرلندى فرانك أوكونور «إن الرجل الذى يتخذ الجنس كمنبع للالهام كمن يرث بيتا للدعارة، فقد يستعمله بالطبع ليجعل حياة موظفيه أسعد وأحسن، ولكن من الممكن دائما أن يستعملهم لمنفعته ومتعته الخاصة!».(٣)

ـ وتتضح هذه النقطة فى قصص: (الثقب ـ عرائس وخيوط ـ التحول ـ مساحة شبه الظل ـ العلاقات المتوازية). ومن خلال تحليلنا للقصص سوف نحاول التعرف على مفهوم الجنس لدى الكاتب وفلسفة استخدامه. فى قصة «الثقب» وهى من أجود قصص مجموعة «رائحة الرماد» يتناول الكاتب الشرخ الاجتماعى الذى لو أصاب الأسرة ـ ولو كان فى البداية ثقبا صغيرا ـ لهلك المجتمع، وضاعت قيمه وأخلاقه و يقدم لنا هذه الفكرة من خلال التعرض للطفولة ووضعها فى مواجهة الظروف الاجتماعية القائمة:

(أ) الأب الذى لا نعرف عنه شيئا.

(ب) الأم التى تترك ابنها الصغير دائما مع الخادمة سعدية.
(ج) موقف سعدية تجاه الطفل.

- وتدور هذه المواجهة بين راوى القصة «الطفل» الصغير حمادة الذى لم يتعلم من سعدية غير لعبة «المرجيحة» ويمارسها مع العروسة الصغيرة، ذات الثقب، ولعبة المرجيحة هذه لعبها مع سعدية من قبل، بعد أن خلعت عنه سرواله. انحدار خلقى لدى سعدية ، هوة سحيقة سوف يقع فيها الطفل الصغير. أم لا تهتم بولدها، أب غائب، خادمة لا تعرف ما عليها! مجتمع صغير مهلهل، تنخر فيه المساوىء والأخطاء فتجعله فارغا كالعروسة البلاستيك، لا يربط رأسها بجسدها سوى هذا الخرم الصغير الذى يوصل ما بينهما، إنه ثقب كبير لو امتد إلى الغور فسوف يصل إلى الصميم وينتهى كل شىء!

* وفى قصة «عرائس وخيوط»... نجد أن الجنس هو المحور الذى يدور حوله الموقف - الفنان وحاجته إلى الاشباع الجنسى من اجل استمراره...

أسلوب الراوى - الحوار داخل السرد - حياة هى أشبه بحياة الدمى المتحركة(العرائس) لا يعطيها الحياة، سوى تلك الخيوط الرفيعة التى تحركها، ولو تلاشت هذه الخيوط، لما كان فى «العرائس» حياة ولو بالتمثيل (الاسقاط النفسى).

** رابعا - استخدام تيار الشعور والمونولوج الداخلى للكشف عن جوانب الشخصية المقدمة. يظهر هذا جليافى قصص: (مساحة شبه الظل - التحول - دورة الانتباه - حجم انسان بسيط - الأوانى - عين العفريت - الأشياء على غصن أخضر - الدوران حول السور) .

* فى قصة «دورة الانتباه» نجدها تتعرض للأزمة التى يعيشها بطل القصة الدكتور الذى لا يستطيع مواجهة الآخرين: (الدكتور عاطف زميله - أبو عوف مورد الجثث - عم سعفان التمرجى - تلميذه الذى جاء للدرس الخاص).

لا يستطيع أن يواجه هؤلاء مواجهة مباشرة، يشك فيهم كلهم، يرسم لهم صورة خاصة فى نفسه. تظهر صورهم الحقيقية من خلاله هو، من خلال تيار شعوره أو مجرى تفكيره. فنراه يرسم لهم صورة قاتمة ، لا نعرف لماذا اختار لها هذا الوجه القاتم؟

بطل يبحث عن المال بأى طريق. يفكر فى المال وحده. تضيع انسانيته مقابل تفكيره المادى هذا، لا يفكر فى تلك المريضة التى جاءته طلبا للعلاج، وهى تعانى مرضا خبيثا فى صدرها. لا يقدم لها المساعدة، إلا عندما يخبره التومرجى أنها تموت!

يعالجها «الدكتور» ولا يشغل باله سوئ شيء واحد، هو أين ذهبت العشرة جنيهات التى كانت معه.

إذن فالقصة تقدم صورة جديدة من صور المرض الاجتماعى العصرى المتمثل فى شهوة هذا الطبيب إلى المال، ولو على حساب حياة الآخرين، ومن هنا فإن حالته النفسية غير مستقرة على أى حال من الأحوال.

محمد كمال محمد
وعالمه القصصي

يُعد الكاتب القاص (محمد كمال محمد) من كتاب القصة الذين أعطوا حياتهم لخدمة هذا الفن المعقد؛ وبالنظر إلى مسار تطور الكاتب الإبداعي، نجده قد مر بأربع مراحل زمنية ـ ولا أقول مراحل فنية ـ المرحلة الأولى : الخمسينات ـ وقدم في تلك المرحلة: أيام من العمر (١٩٥٤)ـ الحياة امرأة (١٩٥٦)ـ الأيام الضائعة (١٩٥٧) أرواح وأجساد (١٩٥٨).

المرحلةالثانية: الستينيات وقدم فيها: حب وحصاد (١٩٦٠) ـ الأصبع والزناد (١٩٦٥) - دماء في الوادي الأخضر (١٩٦٧)ـ الأجنحة السوداء (١٩٦٩).

المرحلة الثالثة: السبعينيات: ولم يقدم شيئا سوى بعض القصص التي نشرت في الدوريات؛ لكنه لم يتوقف عن الإبداع؛ ونعتبر هذه المرحلة مرحلة انتقالية من حيث التطور الفني؛ حيث إننا نلمس بوادر هذا التطور ـ بشكل ملحوظ ـ في إبداعاته.

المرحلة الرابعة: وأعني بها الثمانينيات: وتعد من أنضج مراحل تطور الكاتب الإبداعية على المستويين الفني والموضوعي . وقدم فيها : الأعمى والذئب (١٩٨٠)ـ الحب في أرض الشوك (١٩٨٠) - العشق في وجه الموت (١٩٨٢)ـ البحيرة الوردية (١٩٨٣) ـ حصاة في نهر (١٩٨٣) - نزيف

الشمس (١٩٨٥) - سقوط لحظة من الزمان (١٩٨٧). بالإضافة إلى مسرحيتين من ثلاثة فصول.

ونعتبر الكاتب (محمد كمال محمد) من كتاب القصة القصيرة على الرغم من أنه قد قدم ثلاث روايات : أيام من العمر – دماء فى الوادى الأخضر – الأجنحةالسوداء . وذلك لأنه أخلص لهذا الفن، وتمرس بأدواته الفنية؛ واستوعب طبيعته المتميزة.

– فالقصة القصيرة فن صعب يحتاج إلى ممارسة فهى – على حد تعبير الناقد الإنجليزى فرانك أو كونور «صوت العصر؛ وهى قادرة على التعبير عن الوعى الحاد بالتفرد الإنسانى؛ تفجر طاقات الموقف الواحد بتسليط الضوء على نقط التحول فيه، فالذى يقف على المنحنى تتاح له رؤيه اتجاهى الطريق؛ والذى يفجر نقط التحول فى الموقف الواحد يتاح له أن يجمع الماضى والحاضر والمستقبل فى بؤرة واحدة ماثلة للعيان؛ بحيث تظهر هذه الأزمة وكأنها لحظات متعاصرة»[١].

والسؤال هو : لماذا لم يأخذ الكاتب (محمد كمال محمد) حقه من المتابعة النقدية طوال هذه الفترة مما أدى إلى تأخر تواجده على الساحة الإبداعية؟!

– نقول: انها أزمة النقد غير المواكب وبشكل جيد لإبداعات كتاب هم فى أشد الحاجة إلى تلك المواكبة؛ والتى بدونها ستصير الأمور كما هى قائمة ... ركود وملل وغياب يعطل جوانب الإبداع الحقيقية عند كاتب مبدع حقيقى.

– ومحمد كمال واحد من هؤلاء الكتاب الذين تم اكتشاف إبداعاتهم فى مرحلة متأخرة من مراحل إبداعهم القصصى؛

فالتفت إليه النقاد مؤخراً؛ ولكنها التفاتة جاءت على استحياء لتكشف تخاذل النقد عن إمكانية متابعة كل ما يقدمه كتابنا من إبداعات في شتى الفنون.

وهذه الدراسة تطمح إلى تحديد بعض الملامح الفنية والموضوعية في قصص الكاتب من خلال التعرض لأربع مجموعات قصصية، صدرت في المرحلة الأخيرة، وهي على الترتيب. العشق في وجه الموت (١٩٨٢) ـ نزيف الشمس (١٩٨٥) ـ حصاة في نهر ١٩٨٣ ـ سقوط لحظة من الزمان (١٩٨٧) والمجموعات الأربع تحتوي على إحدى وستين قصة قصيرة كتبت جميعها في الثمانينيات؛ ونجد أثرا منعكسا لمرحلة الفترة؛ على المستويات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والنفسية ـ أيضا ـ هذا الأثر نجده في سلوك الشخصيات؛ وفي رسم العلاقات؛ مما يؤكد أن الكاتب لم يكن منعزلا عن الواقع المفرز لتجاربه القصصية، بقدر ما كان متصلا بهذا الواقع؛ واعيا به... ومحددا رؤيته تحديدا موضوعيا؛ فهو يقدم لنا الإنسان في حركة تلاحم حقيقية مع الواقع، هذا التلاحم بين الانسان وقضاياه المعاصرة يُعد خطوة ايجابية تضاف إلى رصيد إبداعاته السابقة على تلك المجموعات . هذا عن المستوى الموضوعي. أما عن المستوى الفني؛ فالكاتب يحاول الاستفادة من إنجازات القصة القصيرة المعاصرة التي تعتمد على اللحظة القصصية الواحدة التي تدور في زمن نفسي محدد؛ فلم يعد يهتم بالنمط القديم للقصة، الذي يعتمد على ما يسمى (بالحبكة التقليدية) وهي القصة التي تستمد بناءها من حبكة قائمة على صراع، ومؤدية إلى فعل؛ بحيث يكون الفعل

متسلسلا ومتعاقبا؛ ينتهى بحسم الصراع أو ماكان يسمى فى النقد التقليدى (لحظة التنوير)؛ ولكننا نلاحظ أن الصراع أصبح عند الكاتب هو أساس الحبكة، لأنه ـ فى الواقع ـ هو المادة الحقيقية للحياة؛ فقدم قصصه فى موضوعات محددة مبتعداً عن مباشرة السرد.

★ حضور القضية الاجتماعية:

الواقع .. الحلم والبطل المقهور

«لاتجد فى قصص محمد كمال محمد، من ينتمون إلى البرجوازية الكبيرة أو البرجوازية الصغيرة، وكذا فئيات الطبقات العليا، أو الفئات الطفيلية الجديدة التى أثرت دون أن يشعر بها أحد، وطرحت عدداً هائلا من المصطلحات التى تتعامل بها؛ والقيم التى تعتنقهاوتوحى للأخرين بضرورة اعتناقها كمثل عليا ينبغى أن تحتذى» (٢).

لكن الانسان فى قصص الكاتب هو الإنسان البسيط المقهور؛ إنه يعبر عن شخوص من قاع المجتمع؛ هم ضحية لقوانين الواقع ـ فى المقام الأول ـ وضحية لهؤلاء الذين وضعوا قوانين قهره ـ فى المقام الثانى ـ وحضور القضية الاجتماعية فى قصص (محمد كمال محمد) سمة نلمسها فى إبداعاته القصصية التى نحن بصدد التعرض لها، وأعنى بالقضية الاجتماعية، ذلك الواقع الاجتماعى المفرز لتلك الشخصيات التى هى فى واقع الأمر ـ وعلى حد تعبير الكاتب ـ (مخلوقات فى الهامش) فهويهتم بتلك المخلوقات الهامشية التى تحيا فى واقع اجتماعى محبط، تحكمه قوانين سياسية واقتصادية ونفسية تجعل كم الإحباط الهائل ينعكس على سلوك تلك الشخصيات ؛

التى يرصد الكاتب مدى إحساسها بوطأة القهر بمستوياته المتعددة؛ ليقدم لنا فى النهاية وثيقة فنية تتناول حياة تلك الطبقة الدنيا التى لاتطمح فى الصعود إلى الطبقة الوسطى (البرجوازية الصغيرة) بقدر ما تطمح إلى إيجاد سبل شريفة للعيش، تبعدها عن الهوان القاتل لكل الأشياء النبيلة.

وبرصد التجربة الفنية فى قصص (محمد كمال محمد) يتبين لنا العديد من السمات المشتركة بين الأعمال . وعلى رأس هذه السمات، أن أبطال بعض قصصه يعايشون الحلم ـ على الدوام ـ هروباً من قسوة الواقع ووطأته على نفوسهم.

ـ فالأم فى قصة (الحفاء) ـ مجموعة سقوط لحظة من الزمان ـ تعيش حلم أن يتعلم ولدها حتى لا يصبح كأبيه مجرد بائع على عربة المدمس، تقول له (إذا لم تأخذ هذه السنة شهادتك فابحث لك عن طريق آخر) ص٩. حتى أن الحلم أحيانا ما يختلط بالحقيقة، فلا نعرف أيهما نختار . وهذا ما نحسه فى نهاية القصة، والبطل فى قصة (السنوات .. والتساقط) ـ سقوط لحظة من الزمان ـ يحلم بمجرد حجرتين ودورة مياه .. مسقط ننشر فيه ثيابنا المغسولة ... صالة صغيرة أجالس فيها الصاحب حين يزورنى، ويستمر الحلم ولكنها فى النهاية أحلام موءودة لن تتحقق، لأن الواقع أقوى. يقول البطل: «سئمت تحدياً للأشياء التى فرضها العدم كواقع مهلك لانجاة منه... عجزت عن المواجهة . فاكتفيت بالدوران حول نفسى . حتى أدركنى استسلام المتعب بلا جدوى» . وهذا هو نفس الشىء الذى نجده فى قصة (طرقة الباب) ـ مجموعة نزيف الشمس ـ فالصبى ـ بطل القصة ـ نراه وبعد أن أصيب فى يده أثناء عمله فى ورشة

الخراطة؛ يعيش فى بيت تسيطر عليه زوجة الأب؛ والأب عنه غائب دائما؛ هو فى حاجة إلى حنانه، وعندما يدخل المستشفى يكون همه الوحيد؛ وحلمه الكبير أن يرى والده يطرق الباب عليه لكى يسأله: ما الذى حدث؟! لكن لا أحد يأتى ويظل الحلم قائما؛ ولأن الواقع الذى تعيشه الشخوص أقوى من الحلم ذاته؛ فإن بطل قصة (السنوات والتساقط) ــ مجموعة سقوط لحظة من الزمان ــ يترك زوجته وولده الوحيد ويرحل، ثم يجىء بعد سنوات من الانفصال ليجد الزوجة السابقة(حميدة) متهالكة، بينما ولدها الوحيد قد حملته سيارة الشرطة ومضت لأنه يبيع الحبوب المخدرة والبطل (الأب) يقول: جئت أوفى بالدين، مؤخر صداقها.. سامحتنى فيه ليوم يجىء . ص٢١ والابنة فى قصة (العواء) ــ المجموعة السابقة ــ تبيع المناديل الورقية بجانب الرصيف مع أبيها بائع الصحف؛ عينه عليها: يراقبها، ترتدى بنطلونها الجينز والبلوزة الضيقة، دائما كانت تعيش حالة الحلم من أجل تغيير واقعها المرير؛ لكن ثمة أشياء تحبسها تحت جلدها ... يود أن يعرفها ليحلم لها؛ مثلما جعلته يحلم وهى تكلمه عن الجامعة، كان يسألها كم بقى لها من الشهور للتوظف بالشهادة التى تمتحنها (ص ٢٥) . لكنها فى النهاية تستسلم لذلك الرجل الذى أخذها إلى جواره فى سيارته؛ لأن الحلم مساره مازال ساريا، يدفعها إلى الهبوط؛ فمجرد التمرد على الواقع حلم.

ــ وبطل قصة (سقوط لحظة من الزمان) ـ نفس المجموعة ـ نتعرف عليه من خلال الراوى، رجل أحيل إلى المعاش؛ يتقابل مع تلك المرأة التى أحبها يوما ما فى الزمن الماضى، ومن

خلال أسلوب التذكر الذى يأخذ شكل الحلم والتداعى ـ وهذا ما نجده أيضا فى قصة (امتلاء) ـ نعلم أنها تزوجت بطبيب اتهم بالسرقة وهى حالة مرضية يعانى منها، يعانى منها ـ كذلك ـ ولده من بعده . المرأة حائرة والطبيب ـ الزوج ـ حاول الانتحار هروبا من الخزى، إنه واقع أليم تعيشه كافة الشخصيات فى القصص، ذلك الواقع الذى يقدمه الكاتب فى شكل يشبه حالات الحلم، لكنه هو الواقع نفسه . وهذا الاختلاط سمة من سمات قصص (محمد كمال محمد) فعدم قدرة الشخصية على امتلاك الفعل كما لاحظناه فى قصتىَّ (سقوط لحظة من الزمان) و (امتلاء) شىء يؤكد أن الأشياء الجميلة التى تكون فى حوزة الإنسان تضيع، ليس فى غفلة منه، ولكن أمام عينيه وبإرادته، وعجزه عن الفعل هو ما يصمه بوصمة السلبية التى تضغط إرادته وتجعله إنسانا مسوقا ـ إن صح القول ـ فالحلم فى قصة (الصمت فى شتاء حزين) يطارد البطل فى كل لحظة يرى فيه مايكشف عن الجزء الكامن فى عقله الباطن، فيحلم مرة بأن عجلات القطار سوف تلتهم ساقيه ولكنه مع ذلك يرقد على القضبان مستسلما ويحلم مرة أن فمه محشو بالتراب. والهروب إلى الحلم يكشف لنا معاناة بطل القصة الذى يعيش ذكرى زوجته التى تركته وتركها؛ لكنه دائما ما يفكر فيها رغم أنه قد تزوج من أخرى، هو مرتبط بذكراها على الدوام ويظل على هذا الحال حتى تنتهى القصة وهو يشعر بأنه ليس هناك ما يستحق أن يعيش من أجله ـ على حد تعبير البيركامو ـ.

ـ وكما شعر بطل القصة السابقة بأن التابوت ينغلق عليه إشارة إلى الإحساس بالموت، فإن المرأة(الأم) فى قصة (الزمن

الغائب) ـ نفس المجموعة ـ تود فى نهاية القصة لو انقلبت الفجوة الضيقة حفرة عميقة؛ تغيبها فى جوفها مدفنا تتغطى بحجارته، ذلك لأنها تعيش وحيدة بعد أن تركها الابن الوحيد وسافر إلى الخارج، أخبرته فى رسالة أن رجلا جاءها يريد أن تؤنسه ويؤنسها؛ ولكن الابن يرفض وتذعن الأم؛ فتشعر بالوحدة أكثر فقد كانت تحلم أن يضمها بيت مع رجل اهتز له قلبها ـ على حد تعبيرها.

ونلاحظ أن مشاعر وأحاسيس الشخصيات فى قصص المجموعة متداخلة ومتشابكة لأن هناك خيطا يربطهم ويوحّد مشاعرهم تلك؛ وهذا الخيط يتعلق بوحدة المأساة ووحدة المعاناة؛ وحضور الحلم الدائم.

ـ والوحدة التى يحياها العجوز فى قصة (السماء والريح الساكنة) ـ مجموعة العشق فى وجه الموت ـ تجعله يحلم بتلك المرأة التى تعمل عاملة فى المستشفى التى دخلها بعد مرضه؛ تتلاقى أحاسيس وأزمات البسطاء؛ يتعرف على مأساتها؛ حيث تعيش فى حجرة بسبعة جنيهات؛ صاحبة البيت تريد طردها، تعول ثلاثة أخوة، لاأحد لها؛ العجوز يقول لها: (بنت تتزوجينني؟!) ص٣٥. فتتركه وتخرج من الحجرة؛ وتنزوى باكية .. العجوز كان يحلم بها؛ تقف معه على عربة الكشرى التى يمتلكها على نواصى الشوارع (ص٢٤). وجبرونى فى قصة (رائحة الأشياء) ـ مجموعة حصاة فى نهر ـ نتعرف ـ من خلال القصة ـ على علاقته بالممرضة الإنجليزية؛ وعلاقته مع المرأة السمينة(أم ونس) وعلاقته مع الصبى(راوى القصة) .. تختلط هذه العلاقات بحلم (جبرونى) الصغير وهو أن يتزوج (أم ونس)

والكاتب ينجح فى التعبير عن أحلام جبرونى الصغيرة، التى تتحطم باصطدامها مع الواقع الأليم الذى يعيشه.

★ **القضية الاجتماعية**

والتفاوت الطبقى

والقضية الاجتماعية ـ كما لا حظنا من قبل ـ تشغل الكاتب إلى حد كبير، نراها مرتبطة فى بعض القصص بذلك التفاوت الطبقى المطروح فى المجتمع بشكل بارز، فالبطل فى قصة (الذين يولدون) ـ مجموعة نزيف الشمس ـ يتساءل:

ـ لماذا يظل أناس فى القاع طول حياتهم ؟! لأنهم ولدوا فى القاع؟! (ص٢٠)

سـؤال يطرحه البطل، ولكنه يظل لحنا واحدا أساسيا بتنويعات متعددة على مدار المجموعة. وهو نفس الشىء الذى يحس به بطل قصة (النهر والمصب)- نزيف الشمس ـ هريدى ذلك الابن الصعلوك؛ يكتشف ـ فجأة ـ أن أباه سوف يحصل على مال كثير نتيجة وقف أصبح ملكا له وسوف يصيبه من هذا الوقف خمس جناين فاكهة؛ الأمر الذى يجعل (عيد) وهو الصديق الحميم لهريدى يتخذ موقفا بالرحيل عن البلدة، فهو الذى يقتسم اللقمة مع هريدى؛ ولكنه يحس أن هريدى لم يعد من طينته أو قل لم يعد من نفس الطبقة الفقيرة التى ينتمى إليها. ويقول لهريدى فى مرارة: أصبحت غنيا!!

ويتركه ويرحل لأن العامل المشترك بينهما قد تلاشى؛ ويتمثل هذا العامل فى (الفقر) .

والأم الفقيرة البلهاء فى قصة (خلف الزمن) ـ مجموعة نزيف الشمس ـ تعيش بداخل خرابة مهجورة؛ وبداخل هيكل خشبى

لأتوبيس قديم؛ تضع طفلتها الوحيدة فى ملجأ لأنها لا تستطيع إطعامه وتربيته؛ ولأنها تعيش مع ما يقدمه إليها الآخرون ؛ وعندما تكتشف أن رجلا قد أخذ ابنتها من الملجأ لا تملك إلا البكاء . وذلك الزائر الثقيل الذى كان زميلا للكاتب الذى أصبح مشهورا؛ يأتى فى الليل قاصدا أياه لاداء خدمة؛ ولكنه يزعج الابنة المدللة والزوجة فيقوم الكاتب بطرده فى منتصف الليل؛ ويكاد يقتله؛ فيرحل الرجل وكأنه متسول جائع.

– وهذه القصة تذكرنا بقصة د. يوسف إدريس (لغة الآى آى) . والحاجة تدفع الأخت المطلقة الى أن تبيع نفسها حتى تستطيع شراء فستان، بدلا من هذا الذى سرقه أخوها وباعه حتى يجلس بثمنه على المقهى.

– وآثار التفاوت الطبقى نلمسها فى قصة (رجل الطابق الأخير)ـ مجموعة سقوط لحظة من الزمان – وبشكل بسيط؛ لكنه عميق الدلالة.

★ **شخوص فى الهامش :**

نماذج (محمد كمال محمد) القصصية نماذج مطحونة ومقهورة تبحث عن الخلاص فلا تجده .. والخلاص إما يكون بالموت (الانتحار) كما فى قصة (نزيف الشمس) فالأخ المريض بالقلب يعيش مع أخيه وزوجته فى بيت واحد، يشعر أنه عالة عليهما، وأنه لا أمل فى شفائه من المرض، والزوجة قلقة وغير مستريحة لوجود شقيق زوجها معهما .. وفى لحظة يأس من كل شىء، الحياة .. المرض.. المشاعر المسلوبة؛ ينتحر الأخ وينزف دمه ويموت . والخلاص إما يكون بالحلم كما فى قصة (مسقط النهر) – مجموعة نزيف الشمس – ولكن الخلاص لن

يكون نهائيا لأن القضية الاجتماعية - فى الأساس - قائمة وما تزال . وشخصياته هم - بالفعل - مخلوقات فى الهامش ، وبنفس الصفة التى جاءت عنوانا لقصة من قصص مجموعة (سقوط لحظة من الزمان). فبطل القصة، عامل تم فصلة من عمله، لخلافات بينه وبين مدير الفرع الذى يعمل به، فلا تجد زوجته أمام هذا، إلا أن تعمل خادمة فى بيت ذلك الرجل الذى استضافها عنده هى وأولادها الصغار؛ لكنها تموت ذات ليلة؛ والكاتب يركز على ما تتمتع به تلك المخلوقات التى هى على الهامش من عزة نفس، وكبرياء أصيل ؛ فزوج المتوفاة يرجو صاحب البيت ألا يخبر أحداً بأن زوجته قد ماتت عنده؛ وهو كذلك لا يريد وساطة ذلك الرجل ليعودإلى عمله؛ وكذلك لا يريد مساعدته ماليا مهما كانت الأسباب .

– وبسيمة فى قصة (المطر) - نفس المجموعة - تدفعها الظروف إلى العمل على لوحة الرماية فى المولد؛ مات زوجها؛ فتزوجت بآخر، أصيب فى حادثة أقعدته؛ نتعرف على تلك الشخصية من خلال الراوى؛ وهو يعرف بسيمة منذ كان يعمل فى قريتها؛ يتقابلان ويتبادلان الحديث؛ ويتركها ثم يراها - مصادفة - ذات ليلة فى أحد المقابر تشهر سكينا لرجل راودها عن نفسها؛ فاستجابت بغرض سرقته تحت التهديد . إنها شخصية فى الهامش كسابقتها . والمرأة الأم فى قصة (تلك الرؤيا) تخبر ولدها أن أباه قد ترك قبره فى تلك البلده ذاهبا إلى قبر آخر فى بلدته الأخرى التى أحبها وأحبه ناسها ورأته الشيخة صالحة فى المنام يمشى فى طريق تلبانة ، بعد مادفنوه .. وأنا ذاهب إلى قبره ثانى يوم، ثالث يوم، فلم أشم رائحة كأن

مظلوما؛ كان إمام الجامع والواعظ ومعلم الكتاب) صفحة٨٧ .

ـ والقصة تطرح بُعداً جديداً لحالات الهروب؛ وهو الهروب بالخرافة، كحالة يتخذها بعض المقهورين تخلصا من قهر الواقع ووطأة المعاناة؛ حتى ولو بالحلم المستحيل . وهذا ما يدفع معظم أبطال القصص عند الكاتب (محمد كمال محمد) إلى الهروب من قهر الواقع والتخفيف من وطأته على نفوسهم بتناول الأفيون أو الحشيش.

★ *التقاء المشاعر عند البسطاء:*

ـ وعلى الرغم من أن شخصيات الكاتب هم (مخلوقات فى الهامش) إلا أن مشاعرهم شبه متوحدة؛ ربما لعجزهم عن إمكانية مواصلة الحياة فى واقع يقهر تلك الإمكانية؛ لكنه لا يقهر المشاعر التى يمكن لها أن تلتقى (فعزب) بطل قصة (المسروق) ـ مجموعة سقوط لحظة من الزمان ـ كان يقيم بمستشفى الأمراض العقلية؛ يعيش على هامش الحياة؛ يتعرف على (يحيى) صديق راوى القصة، والذى سوف يعاون (عزب) فى عمل كشك صغير؛ يبيع فيه القهوة والشاى . وعزب كان إنسانا طبيعيا منذ فترة؛ يقول عن نفسه: (كنت يوما نساجا ممتازا؛ كنت ألبس البدلة الغالية والحذاء الأبيض والبنى؛ وكانت لى حبيبة أقابلها كل عصر، هذا الذى حدث . لماذا؟! إنه لا يحدث لكثير من الناس) ص١٠١ . لكن حبيبته تلك تركته وذهبت إلى حجرة يحيى، فطرده وطردها؛ ويبدو أن تلك الواقعة هى سبب مأساته . وبطل القصة يتداعى فى كلماته إلى الراوى، لأنه أحس بشىء مشترك يدفعه إلى هذا التداعى يقول: (ولم لا نتحادث! هل أنت إلا إنسان كادح تعيش نفس حياتى المختلفة

بعض الشيء) ص٩٩. والكاتب يعتمد على الدلالة الرمزية الموحية فى نهاية القصة حيث يقول: (على بعد خطوات كان ثمة جدار أخير يسقط من بيت ضربت فيه معاول الهدم؛ خلفه برزت نوافذ أطلت يسقط منها رؤوس بدا كأن أصحابها يتعرون على حين فجأة) صفحة ١٠٥

ـ وعن التقاء المشاعر الإنسانية النبيلة يقدم الكاتب قصته (وجه النهار) ـ مجموعة العشق فى وجه الموت ـ حيث يعبر عن موقف بسيط لكنه موح، فتى وفتاة داخل أتوبيس؛ الراوى يتابعهما، كانا متخاصمين؛ وبعد قليل تصالحا ونزلا من الأتوبيس.

★معاناة الوحدة:

سمة أخرى من سمات الشخصية عند (محمد كمال محمد) نجدها متمثلة فى إحساس الشخصية بالوحدة ؛ فالأب فى قصة (أحزان رجل وحيد) ـ مجموعة العشق فى وجه الموت ـ يشعر بالوحدة بعد أن ماتت زوجته؛ وتزوجت ابنته الوحيدة، يتخيل ـ فى الليل ـ الابنة تناديه، لكنه يشعر ـ فى النهاية - أنه يموت . ويموت بالفعل؛ لأن إحساسه الدائم بالوحدة؛ جعله يتذكر الزوجة الراحلة؛ فرحل إليها وكأنه يريد أن يأنس إلى جوارها ولو فى القبر.

وتلك المعاناة ـ هى نفسها ـ ما نجدها عند بطل قصة (الليل دائما) ـ مجموعة العشق فى وجه الموت ـ الذى يلجأ إلى محاولة إقامة علاقة مع صديقة ابنته، لا لشىء سوى أنه يخاف من الكبر، حيث ستتزوج إبنته قريبا، يطارد صديقة الابنة، ويركب معها أتوبيس المنصورة؛ لكنها تصده، فيعود مقهورا،

يقول الكاتب فى عبارة رمزية ذات دلالة؛ تعبر عن إحساس البطل ومعاناته جراء الوحدة . (وقف بين شجرتى كافور غليظتين؛ وقعت عيناه فى نظرة تائهة على جذع إحداهما؛ فبان له كمخلب وحش ينغرز فى الارض) صفحة ٤١ .

– والبطل فى قصة (السقوط) - مجموعة العشق فى وجه الموت – يعيش حالة الوحدة القاتلة، بعد أن هجرته زوجته، يحاول الهروب منها عن طريق القراءة فى الكتب المفيدة، يتعرف على فتاة تعمل فى إحدى المكتبات؛ تدور بينهما أحاديث شتى، لكنه فى النهاية يكتشف أنها قد باعت نفسها لثرى عربى فتح لها بوتيكا . لقد ضاع حلمه فى مجرد الاقتران بمن تؤنس وحدته؛ وباعت هى نفسها من أجل تحقيق الطموح المادى. يقول الكاتب – فى نهاية القصة على لسان البطل -: (حول قمة الرأس المرتفع خلف زجاج العربة بجانب كتفها تلوى العقال بعينيه : ثعبان أسود يلتف حول عنقه)– أى عنق البطل – لأن حلمه فى الاقتران بهذه الفتاة قد انتهى، لأن الثرى العربى قد وأد الحلم البسيط.

وأبطال بعض قصص (محمد كمال محمد) يشعرون بمعاناة الوحدة حتى وهم وسط الناس؛ وليسوا بمعزل عنهم؛ وتلك مأساة أعمق وأشد؛ فالمرأة فى قصة (ست دجاجات) – مجموعة العشق فى وجه الموت – تضيع دجاجتها فى الطريق؛ فلاتجد من يهتم بها؛ فكل واحد لا يهتم الا بنفسه؛ ولا ينظر إلى الآخرين (الكناس/الفاكهى/ بائع الدولسى/ العسكرى) ولاتملك المرأة غير البكاء وقولها بغير همس: قادرون . ص١٠ .

والكاتب يعرف كيف تبنى الشخصية، وأقول تُبنى الشخصية؛

ولا أقول ترُسم لأن البناء فى اعتقادى مرحلة متقدمة عن مرحلة رسم الشخصية؛ فبناء الشخصية معناه: فهم طبيعتها: معرفة لحظات الضعف والقوة فيها .. لحظات السمو والتدنى .. تأثيرها على الآخرين و تأثير الآخرين عليها .. شخصية مكتملة الأبعاد؛ وهذا ما يساعد على تحقيق الفن الجيد وأعنى به الصدق الفنى ... فالصدق فى بناء الشخصية القصصية يجعلنا نشعر بها ونحس معاناتها؛ لأنها تتحول أمامنا من مجرد رسم بالكلمات إلى شخصية حية؛ نراها تتحرك وتتصرف وتتكلم وكأننا نراها أمامنا فى كل وقت وفى أى لحظة.

ـ والكاتب يعزف على تنوع الأنماط بتعدد شخصياته القصصية؛ وتلك ميزة من مميزاته؛ فعلى الرغم من أن رؤيا الكاتب لعالمه المحيط به، تحددها محاور متعددة، كالفقر وسطوة الواقع، ومعاناة الوحدة، والتفاوت الطبقى؛ والقهر المتعدد المستويات والذى لمسناه كسمة رئيسية كالقهر الجنسى فى قصة: (صوت الصدى) والقهر العاطفى فى قصة (الأشياء والحب) والقهر السياسى فى قصة (الأسماك فى النهر النتن) والقهر الاقتصادى فى قصص كثيرة جدا؛ بالإضافة إلى القهر النفسى؛ تعبيرا ورغبة فى كشف وفضح الواقع المعاصر الذى افتقدت فيه القيم الأصيلة والأحاسيس النبيلة لكى تصبح المصالح الفردية هى الأساس ؛ وغلبة الماديات على الروحانيات وغياب القيم العظيمة.

أقول على الرغم من تعدد محاور الرؤية الفنية لدى الكاتب إلا أنه استطاع أن يخرج من مأزق إمكانية الوقوع فى أثر الشخصية النمطية الواحدة؛ فبدت شخصياته ـ رغم كثرتها ـ

متنوعة ومختلفة تماماً فى طبيعتها برغم أن الهم الذى يجمعها واحد ومشترك.

ـ وعلى الرغم من أننا قد ذكرنا ـ من قبل ـ أن هناك التحاماً فى المشاعر الإنسانية بين الفقراء ـ لمسنا هذا الالتحام من خلال تحليل بعض القصص ـ إلا أن الكاتب يقدم تفككا فى هذه المشاعر من نوع آخر . لأن الالتحام بين المشاعر الإنسانية عند الفقراء، لايجيء على سبيل الجزم والحتمية؛ بل هو مظهر استثنائى يتسم بالفردية .. وغياب المشاعر ـ تلك ـ تعبر عنه قصة (موت صبية) فالعجوز يقف فى زحام الأتوبيس يتحدث عن نبى المصريين أيوب، وميراث الصبر الذى ولى، فيرد الركاب فى سخط (إنه صبر المخدوعين)؛ ووسط هذا الجو الفوضوى يحدث أن تموت فجأة صبية داخل الاتوبيس المزدحم؛ فلا يهتم أكثر الواقفين فى الأتوبيس، إلا امرأة واحدة صرخت ، والعجوز الذى نزل من الأتوبيس ساخطا ليسقط فى حفرة فى الطريق . إنها الحفرة التى تمنت الأم فى قصة (الزمن الغائب) مجموعة سقوط لحظة من الزمان ـ أن تدفن فيها هرباً من قهر الواقع وقسوته على النفس . وبرغم سوداوية هذا الواقع؛ والمعاناة الهائلة التى يحملها شخوص (محمد كمال محمد) إلا أن هناك أملا فى إمكانية الخروج من مأزق الحياة بالاهتمام والبحث عن القيم الإنسانية النبيلة الغائبة؛ مثل قيمة الحب، فالحلم بغد أفضل يكون فيه الحب هو السيد ؛ وهو ما يشعر به بطل قصة : (ليكون غد) ـ مجموعة نزيف الشمس ـ وذلك ما لمسناه ـ كما أوضحنا من قبل ـ فى قصة (وجه النهار) مجموعة العشق فى وجه الموت ـ..

ومحاولة البحث عن القيم التائهة والتى تعمل على التقاء المشاعر التى فتتها قهر الواقع المتعدد، يقدمه الكاتب فى قصة (الوحل) ـ مجموعة العشق فى وجه الموت ـ حيث يتناول موقفا إنسانيا مؤداه تلك المرأة الى تتهم زوجها بمحاولة ضربها بقطعة من الحديد وضعها فى جيبه؛ تجلب له الشرطى صارخة : خذوه أريحونى . لكنها فى الوقت نفسه تسقط فى المياه القذرة حول البالوعة، التى كانت تقف بجوارها؛فلا ينقذها ــ فى تلك اللحظة ـ سوى زوجها بعد أن تركه الشرطى، فتنظر إليه وتسير معه وهى تعرج بقدمها (ص٢١). التقاء المشاعر جاء فى لحظة المعاناة. وتلك الأم والزوجة فى قصة ٤٠٠ (جذور الشجرة) ـ مجموعة نزيف الشمس ـ تعطى بلا نهاية ؛ دون محاولة للأخذ، لا تفكر فى نفسها بقدر اهتمامها بالآخرين من أجل رضائهم فقط؛ وتلك سمة الفقراء.

تلك السمة التى تجعل الزوجة فى قصة (البكاء) ـ مجموعة نزيف الشمس ـ لاتفرط فى نفسها، ولا تستسلم للرجل الذى حاول أن يحتضنها، بينما زوجها غائب عن بيته منذثلاث سنوات، إنه مصدور فى مصحة العباسية. تنتظر عودته ولا تفرط فى نفسها لأنها تشعر بكبريائها، الشىء الوحيد الذى تمتلكه فى هذه الحياة رغم قسوتها. ونلاحظ أن رؤية الكاتب (محمد كمال محمد) للواقع المحيط به؛ ليست سوداوية تماما رغم الكم الهائل من المرارة التى تحملها تجاربه القصصية، ورغم الكم الهائل من القهر الذى يعيشه أبطاله؛ ورغم سطوة الواقع وجبروته . وهذا ما يؤكد تناوله المتعدد للتجربة القصصية، فبالقدر الذى يقدم به شخصيات تفتقد قيمتها فى المجتمع نتيجة لظروف

معينة؛ نجده يقدم ـ على التوازى ـ شخصيات تتمسك بقيمها وتعيش من أجل هذه القيم واستمراريتها.

ـ وهذا يعطينا مؤشراً هاما لنظرة الكاتب إلى الواقع الذى يستلهم منه تجاربه، إذ إن نظرته ليست أحادية بقدر ما هى نظرة شاملة تطمح إلى رؤية الواقع بأبعاده المختلفة؛ فالمرأة فى قة (البكاء) لم تستسلم لإغراء الرجل رغم فقرها المادى؛ واحتياجها العاطفى، والمرأة فى قصة (الفستان) تستسلم لإغراء الرجل نتيجة لفقرها المادى واحتياجها العاطفى؛ هذا المعنى نجده فى الواقع؛ التعدد .. الاختلاف، السمو والتدنى ... المقاومة والاستسلام .. الخيانة والوفاء؛ فالمرأة فى قصة (فى المنعطف) ـ مجموعة سقوط لحظة من الزمان ـ تخون زوجها ـ على عكس المرأة فى قصة (جذور الشجرة) ـ سبق التعرض لها ـ حيث تخرج كل يوم مع بعض النسوة، تخبره أنها ذاهبة إلى أمها؛ بينما تذهب إلى الرجال؛ كى تبيع لهم نفسها ؛ لأنها لم تستطع المقاومة؛ مقاومة الفقر بعد أن استقال زوجها من عمله تحقيقا لرغبتها فى العيش فى مدينتها؛ بعد رفضها الذهاب معه إلى القاهرة مدينته ؛ لكنه فى المدينة الجديدة لا يجد عملاً، لم ينجح فى الفحص الطبى الذى أجرى عليه لكى يعمل فى المصنع؛ وعندما يشكو الزوج امرأته لسوء سلوكها؛ يضربونه فى قسم الشرطة، لأن امرأته على علاقة بمعاون المباحث؛ ويعود الرجل مقهورا لا يملك القدرة على الفعل.

ـ ويظل السؤال الذى طرحه من قبل بطل قصة (الذين يولدون) مطروحاً..

« لماذا يظل أناس فى القاع طول حياتهم ؟ لأنهم ولدوا فى

القاع؟!»

ـ ولكن ما الذى دفع العجوز فى قصة (العشق فى وجه الموت) إلى ارتكاب تلك الجريمة التى أدت إلى موت إنسان برىء؟! إنه الإحساس بالعجز؛ وعدم القدرة على العطاء؛ ذلك الإحساس جعل الخير والشر عنده يتساويان؛ يظن أن هناك علاقة حب بين امرأته الصغيرة ـ التى تزوجها رغم أنه متزوج بامرأة أخرى تركته وحيداً وذهبت إلى بلد عربى تعمل ـ وبين طالب الهندسة الذى يسكن فى بيت زوج خالتها . وعندما يمرض زوج خالتها لا يستدعى له الطبيب فيموت؛ فعل هذا انتقاماً من زوجته لمجرد الشك فى سلوكها رغم أنها لم تفعل شيئا خاطئا؛ لكنه الإحساس بالعجز لكونه عجوزا لا يقدر على العطاء؛ والكاتب أتى بشخصية أخرى ـ فى نفس القصة ـ هى شخصية زوج الخال الذى مات نتيجة إهمال العجوز له، تلك الشخصية لديها القدرة على العطاء الذى لا تحده حدود، أتى الكاتب بنقيضين ـ وتلك سمة من سمات الكاتب ـ : غير القادر على العطاء ويتمثل فى العجوز، والقادر على العطاء (يسران) زوج الخالة .. فقير، لا يعمل فهو وزوجه (المشلولة) قد (مضت السنوات عليهما دون شراء جورب جديد يدخل شقتهما . قميص تلبسه رقية. حذاء يقطع به (يسران) مشاويره الطويلة والقصيرة. يقول إنه يؤجر الحجرة الثالثة بالشقة لتعينه فى نفقات المعيشة) ص ٥٨ . ويسران مع زوجه المريضة يقول (ستة عشر عاماً لم أدخل معها أبواب المتعة) صفحة ٦٠ ويعبر عن معاناته بقوله: (من أين تعرف الحقيقة يا يسران .. فى الطريق شردت ابنتان ... لم تعد تراهما عينى ... لعبتا بقلبى وأسندتا

الظهر فى أمان لحنانى ولهفتى وتسامحى... هجرتا البيت ولم يعد بيتهما؛ سبحتا مع تيار العصر، وركبتا موجه الانفتاح صفحة ٦٦.

– ورغم كل هذه المعاناة إلا أنه يعطى؛ فكأننا بالكاتب يريد أن يقول : إنه لو توحدت المعاناة فى سلوك الشخصية لن يتوحد؛ لأنه لااتفاق حتمياً فى سلوك الأفراد يجعل الفعل - فى النهاية – واحداً.

★ *الطفولة الموءودة:*

ملمح آخر من ملامح التجربة القصصية عند الكاتب (محمد كمال محمد) يتمثل فى تعبيره عن الطفولة الموءودة فى عالم الكبار؛ ذلك العالم الذى تتحكم فيه قوانين القهر، فتنعكس هذه القوانين على عالم الطفولة الذى يحمل دلالات عظيمة كالبراءة والصدق والحاجة إلى الحنان والرفاهية والإبتسام ... الخ.

لكن أين كل هذا فى قصص الكاتب؛ وهل تحققت لعالم الطفولة تلك الشروط التى لابد أن تسايره، تمييزا له عن عالم الكبار؟!

– الحقيقة أن تجارب الكاتب تقدم لنا شيئا مختلفا تماما ... فالطفل يتحمل المسئولية رغم صغر سنه، مثله كالكبار تماماً. فتراه فى قصة (المفتاح) – مجموعة سقوط لحظة من الزمان – يعيش تلك الحالة القهرية التى تدفعه إلى قرار لا يد له فيه حيث مات أبوه، تاركا له الأم والأخوات البنات .. لابد أن يفتح الدكان المغلق (دكان الفول والطعمية) بعد أن مات أبوه؛ من أجل الوفاء بالتزامات البيت الذى أصبح مسئولا عنه؛ وهو مازال تلميذا فى المدرسة ... يواجه هذه الحقيقة، فيتألم وتذكره أمه (يابنى هل

بقى لنا غيرك يفتح الدكان... أم نمد أيدينا الى الناس) صفحة ٨٩ .

ـ والطفل فى قصة (مسقط النهر) ـ مجموعة نزيف الشمس ـ يُدفع بيد الأم للعمل خادما فى بيوت السادة؛ فقر الأم هو الدافع، رغم أنها تحب ابنتها الوحيدة جداً. والطفلة تريد أن تعيش طفولتها كالآخرين؛ تحب النظر إلى ذلك الجهاز العجيب وتحلم بالجلوس أمامه دائما أمامه لكن حلمها البسيط ينتهى؛ لأن الفقر قاتل، وكأنى أسمع الدكتور طه حسين عندما قال على لسان أحد أبطال قصصه فى مجموعة (المعذبون فى الأرض) (ماينبغى للفقراء أن يلدوا البنات) فالأم فى قصة (خلف الزمن) ـ مجموعة نزيف الشمس ـ تترك ابنتها الوحيدة فى الملجأ، لالشىء سوى أنها لا تستطيع تربيتها؛ فالأم تتسول لكى تعيش ... فكيف لها القدرة على العطاء؛ وفاقد الشىء لا يعطيه؟!

ـ وأطفال (محمد كمال محمد) ليسوا هم أطفال الأغنياء؛ وإلا ماكانت المأساة. إنهم أطفال الفقراء، الذين لا يقدرون على العطاء ؛ فيعيش الأطفال الحرمان بعينه مما يعكس أثاره الواضحة على حياتهم؛ فلا هم يحيون حياة الصغار، ولا هم يحييون حياة الكبار .. إنه عالم من نوع آخر؛ يجعلنا نتخذ موقفا تجاه ما يحدث ونتساءل: لمُ يحدث هذا؟! ولماذا؟ وإلى متى سيستمر؟!

ـ وإذا كانت الأم فى القصة السابقة هى التى تدفع بابنتها الوحيدة للعمل فى بيوت السادة؛ فإن الأب فى قصة (الحائط)ـ مجموعة العشق فى وجه الموت ـ هو الذى يدفع ابنته للعمل فى بيت من بيوت السادة، لحاجته وفقره ـ يقول وهو يسلمها لهم فى

نهاية القصة (احتضننت رأسها ملتفة بخيوط الخوف) ص١٣.
- الآباء مدفوعون لفعل شيء لا يؤمنون به . لكنها الحاجة القاتلة.

تلك الحاجة هي التي تدفع الطفل في قصة (لاضوء في المرفأ) - مجموعة العشق في وجه الموت - للوقوف في إشارة المرور؛ لممارسة العمل التافه؛ الذي يعاقب عليه القانون تحت ما يسمى بالتشرد أو التسول ، بعد أن قام بطرده المعلم (صاحب دكان التنجيد). إذن لابد له أن يعمل وهو الطفل الصغير الذي دفعته الظروف إلى الدخول مع الحياة في صراع دائم؛ بل هو - في الحقيقة - صراع وحشي.. يتضح من تحليل القصص السابقة والمتعلقة بأحلام الطفولة الموءودة، أن قسوة الواقع الاجتماعي؛ بما تحمله من قهر اقتصادي هي الدافع وراء وأد الأحلام الصغيرة، وهي السبب المباشر لاختفاء البهجة والبسمة من فوق شفاههم.

- ولكن ماذا عن طفل الأغنياء ؟!

إنه طفل مدفوع - هو الآخر - لمراقبة فقر الفقراء؛ وتعاسة التعساء؛ فها هو في قصة (لاشيء) - مجموعة العشق في وجه الموت - يتتبع الشيخ حسن، ذلك الرجل الفقير الذي يجيء إلى بيتهم؛ ينام ليلاً لأنه لا يملك المأوى؛ يراه الطفل وهو يسرق رغيفا من الخبز أثناء الليل، ويأكله في ركن الحجرة؛ وعندما ينقل ما رآه إلى أمه؛ تغتاظ وتنقل الخبز من حجرة نومه إلى مكان آخر؛ فلم يستطع الشيخ حسن، أن يجيء إلى البيت ثانية، لأنه قد فهم الأمر .

والطفل أصبح مشغولا بأمر الرجل ... يصاب بالوجوم ...

ولا يعرف ماالذى يحدث بالضبط .. فالأم لا تهتم بالرجل الفقير .. والأب سلبى،لا يستطيع مواجهة الأمر؛ مع زوجته؛ ومراقبة الطفل لكل ما يحدث قائمة ومستمرة؛ إنه يراقب عالم الكبار بمتناقضاته، وأبعاده التى لا يفهم لها معنى؛ ولا يعرف لها سببا. لكنها رغم هذا تترك آثارها فى نفسيته الصغيرة؛ فيفقد ـ هو أيضاً ـ الإحساس ببهجة الحياة . لأن براءته تصطدم بعالم الكبار الملىء بالمتناقضات والمثالب.

وتظل مراقبة الطفل لعالم الكبار مستمرة؛ مراقبته لأمور لا يفهم لها سببا، ولا يعرف دوافعها، فهو فى قصة (التمرد) - العشق فى وجه الموت - يتعذب كلما رأى الباب يُغلق على أمه، عندما يدخل إليها ذلك الرجل الذى تزوجها بعد موت أبيه.

والرجل له زوجة أخرى غليظة القلب، داسته لقلة كسبه وأغلقت فى وجهه الباب من سنين (ص ٥١)؛ حيث يعمل خبازا، والطفل يتحدث مع نفسه قائلا : (أشرد متخيلا أولاده: أبوهم لم يعودوا يروه مثلى .. أنهض مهتاجاً من جواره، ودمعة توشك أن تطفر) ص ٥١

ـ هذا الإحساس يعيشه الطفل على الرغم من صغر سنه !!

ـ إذن فالطفل هو ضحية الكبار، فها هو فى قصة (عربة الحنطور) يضيع من جديه، ووالدته مختفيا فى عربة الحنطور؛ يبحثون عنه؛ وبعد عناء يجدونه؛ ولكن الضياع واضح بدلالته الرمزية؛ فالأب طلق الأم؛ فتزوجت من رجل آخر؛ أخذها وسافر بها؛ يبكى الطفل، ويحاول اللحاق بها فى محطة القطار، لكنه يضيع ويختفى .

ويبدو أن التفكك الأسرى ظاهرة أو ملمح من ملامح قصص

(محمد كمال محمد) فدائما المرأة تتزوج من رجل آخر، بعد الطلاق؛ ودائما الرجل يتزوج من أمرأة أخرى بعد الطلاق – أيضا – وفى الحالتين يضيع الأولاد، ويتوهون ويصبحون ضحية عالم الكبار غير المسئول . فالطفل فى قصة (خروج للحياة) مثل الطفل فى القصة السابقة (عربة الحنطور) يعيش مع جده بعد أن مات أبوه وتزوجت أمه من رجل آخر . هذا الرجل يعاملها بقسوة حتى ماتت هى الأخرى ؛ والطفل أصبح يتيما يقدم لنا التجربة بقوله: (بدأت أفكر فى حكاية اليتيم هذه؛ أحاول أن أفهم ماوراءها) صفحة ٧٦.

إنها محاولة فهم عالم الكبار الذى يراقبه، إن الكاتب يضعه وجها لوجه أمام الموت والطفل لا يستطيع فهم الظاهرة؛ فلم يملك إلا سرد ما يراه محاولاً أن يفهم، لكنه لا يستطيع لأن الكبار قد تخلوا عنه، فى وقت هو فى أمس الحاجة إليهم، لأنه غير قادر على المواجهة؛ لضعف إرادته. والطفل محجوب فى قصة (أشياء صغيرة) – مجموعة حصاة فى نهر – يعشق الكتب التى تركها أبوه فى البيت بعد موته؛ صديقه الطفل (راوى القصة) يريد أن يكون مثله. يقول : (كنت أحلم بالكتب التى يمتلكها محجوب ؛ حجرتهم هناك تمتلىء بها مختلفة الأشكال والأحجام) ص١٤٣ لأن الأم تتدحلم الصغير وتتخلص من الكتب بالبيع، فيلوذ (محجوب) محتمياً عند صديقه الراوى؛ وقد أحس أن تلك الأشياء الى أحبها قد ضاعت وانتهى كل شىء .

– أحلام الطفولة رغم صغرها؛ ورغم أنها تدور حول (أشياء صغيرة) إلا أنها لا تتحقق لأن تصرفات الكبار تجىء على عكس ما يتمنى الصغار.

★ **حضور القضية السياسية**

ـ كما سبق أن ذكرنا فإن القضية الاجتماعية حاضرة فى قصص (محمد كمال محمد) بل إنها هى البطل الرئيسى فى أعماله ككل، واتساع رؤيته للواقع تشمل ـ كذلك ـ القضية السياسية بحضورها ـ بشكل مباشر ـ فى بعض القصص؛ وأعنى بالقضية السياسية: قضية الحرب كما فى قصة (الموتى لا ينهضون) وقصة (أبواق الليل) ـ قضية الانفتاح الاقتصادى وقضية فلسطين كما فى قصة (العشق فى وجه الموت). والقهر السياسى داخل المعتقل كما فى قصتى : (الحقيقة لاتدق الأجراس) وقصة (الأسماك فى النهر النتن).

قضية الحرب

عن هزيمة ١٩٦٧ يقدم الكاتب تجربته فى قصة (الموتى لا ينهضون)ـ مجموعة نزيف الشمس ـ حيث الابن العائد من الحرب متمزق النفس والروح «كانت ستة أيام تناثرت أشلاء من جسد الزمن؛ صعب علىّ أن أحسب ساعاتها وأعرف اسمها وأوصافها » صفحة ١٠٦

ـ وهو يندهش لهؤلاء الذين يخرجون للهتاف من أجل بقاء الرجل يقول:

(يريدون عودة الرجل ! تركها خرابا ويريدونه أيضا ... يكافئونه .. الموتى!!) صفحة ١٠٧

ـ أخوه يذهب معهم للهتاف؛ والبطل يتألم من هذا، فهو الذى ذهب للحرب؛ وهو الذى يعرف الحقيقة؛ وغيره ميت (لايرانى ... كأنى لم أعد ... لايعرف كيف عدت ! مكسو بالعار ... مقهوراً) صفحة ١٠٨.

وعن الهزيمة أيضاً تدور قصة (أبواق الليل) ـ مجموعة نزيف الشمس ـ يعبر الكاتب عن الإنسان والحرب الخاسرة؛ الموت والعطش فى حرب لم يحسبوا لها جيداً . فكانت النتيجة الموت هناك، والموت فى الداخل، لا فرق الكل يموت .. من دخل المعركة؛ ومن لم يدخلها وأحس بنتيجتها من بعيد . والبطل فى قصة (العشق فى وجه الموت) ـ نفس المجموعة ـ يتحدث عن حرب فلسطين (زغاريد الزوجات، والأمهات، وعلامة النصر ترتفع بها الأيدى، تودع الراحلين غصبا بأمر الغرباء، تدعوهم ألا يلقوا السلاح حتى تسترد الأرض والكرامة ... تهزأ بمنطق العصر الكسيح برصاص القوة الغاشمة الجديدة .. قلبى ينفجر حزنا ولوعة وحسرة؛ نخلف الأرض قسراً لغير أصحابها، ونغادر .. يطاردنا الغاصب، ويتخلى الجار والأخ والصديق؛ فبمن نلوذ ليظل سلاحنا فوق الأكتاف حتى نعود .. نعود يا فلسطين) صفحة ٨٤.

وعن قضية الانفتاح الاقتصادى وما جلبه هذا الانفتاح من مساوىء يتحدث البطل فى قصة (العشق فى وجه الموت) قائلا: «تتكلم نوال عن اللحم الفاسد، والأطعمة المسمومة؛ ومتاجرة الشعب بالمخدرات .. وأقول هم أبطال عصرنا، نطل عليهم وكنا نطل على الأفغانى ومحمد عبده وأحمد حسين ... وأقول لها؛ جيل الثلاث هزائم نحن، والنتاج حصاد الهشيم» صفحة ٧٢.

القهر السياسى:

ـ البطل فى قصة (الحقيقة لا تدق الأجراس) ـ العشق فى وجه الموت ـ له ميول سياسية كان من نتائجها دخوله إلى المعتقل؛ تاركاً ابنته الوحيدة؛ يخرج من السجن باحثا عن ابنته

التى أغواها ذلك النذل ـ على حد تعبيره ـ وبعد أن هجرته زوجته يوم دخل السجن، وهربت ابنته مع صاحبه المتصابى عندما أوهمها بطول سجنه؛ والأب يجد ابنته فى الطريق؛ لكنها تهرب منه؛ ويستطيع بطل القصة أن يصل إلى ذلك الصديق القديم الذى ادعى النضال المزيف؛ حيث كان قد خدعه؛ فدخل السجن؛ وبالإضافة إلى ذلك أخذوا ابنته الوحيدة. عندما قابله أراد أن يقتله بمسدسه؛ لكى يتخلص من ذلك الذى أهدر كرامته أثناء وجوده فى المعتقل؛ لكنه يتراجع لما وجد صديقه هذا قد سقط هامدا. ونرى بطل القصة محملا بالهموم القومية والسياسية والنضالية، يتحدث إلى نفسه قائلا: (الذين يصنعون لنا ملايين الأشياء المنحطة مستقبليون؛ وخفافيش الليل لاتكل من الحركة؛ والسماسرة ودلالو المزاد متربعون على القمة .. ومزيفو التاريخ لصالح عصرهم الخاص أبطال قوميون؛ والمصفقون والمروجون للاحلام الكاذبة يغرقوننا فى الوهم .. ونحن العقائديين نتطاحن بتطلعاتنا الذاتية؛ تتحرك بوسائلنا؛ لننبه السلطة أننا دائما نملك العصا، ويد السلطة ليست مرتعدة؛ فكن واعيا) صفحة ٢٧.

والبطل فى قصة (الأسماك فى النهر النتن)ـ مجموعة حصاة فى نهر ـ دخل السجن (لأنه عارض المظاهرة البلهاء . لعن غباء يوم التاسع والعاشر!) صفحة ٩٤ ونراه وقد خرج من السجن بعد أن قضى فيه ثلاثة أعوام محطماً؛ حيث تركت هذه الفترة تأثيرها الكبير على علاقاته الإنسانية مع الآخرين، ومع ذاته ومع أفراد أسرته ... وفى النهاية يشعر بالوحدة التى أحالته إلى كائن لايعرف أين الحقيقة، فيتمنى لو يرتمى غائصاً فى النهر،

حيث يشعر بإرتعادة فى داخله كالصقيع.

★ **الشكل الفنى:**

لجأ القاص (محمد كمال محمد) إلى شكلين فنيين مختلفين عن شكل القصة القصيرة المتعارف عليها فى القصص ـ محل المناقشة فى هذه الدراسة ـ وأعنى بهذين الشكلين:

(١) ـ القصة القصيرة الطويلة.

(٢) ـ القصة القصيرة جداً.

١ ـ أما عن القصة القصيرة الطويلة:

ويمثلها قصص (العشق فى وجه الموت) من المجموعة التى تحمل هذا الاسم عنوانا لها ـ وتقع فى (٤٢ صفحة). وقصة (زاوية المغاربة) ـ من مجموعة نزيف الشمس ـ وتقع فى (٤٢ صفحة) فإن هذا الشكل لم تتحدد معالمه بعد، حتى يصبح مصطلحا أدبياً له أسسه الموضوعية التى يرتكز عليها؛ فبعض النقاد يعتبرون هذا الشكل «امتداداً معاصراً لفن الأقصوصة القديم» على حين يرى البعض الآخر «أنها ليست امتدادا لفن الأقصوصة..» بل العكس هو الصحيح . وكما هو واضح فإن الرأى لم يرتكز بعد على شىء ثابت، ويحدد د. شكرى محمد عياد بعضا من خصائص هذا الشكل ـ من خلال نقاد الغرب وذلك أثناء تعرضه بالنقد لرواية نجيب محفوظ (اللص والكلاب)حيث، يقول : وتعتبر «اللص والكلاب من هذا النوع الذى يسميه النقاد الغربيون «القصة القصيرة الطويلة » لأنه يمتاز بالصفةالجوهرية للقصة القصيرة؛ وهى وحدة الخط سواء أكان هذا الخط مرتبطا بشخصية واحدة أم بعدة شخصيات محصورا فى زمان قصير، أم ممتدا بضع سنوات» .. ونقول إن

شروط هذا الشكل قد تحققت فى قصة (العشق فى وجه الموت).

ولم تتحقق فى قصة (زاوية المغاربة) لثلاثة أسباب:

الأول: تعدد الشخصيات فى القصة (الأم / عزيزة/ شبعان/ تهانى بنت أم زكريا / الحاج شبانة البقال / المعلم بزوم / الأسطى وهدان مجاور الأزهر/ سلامونى النشار).

الثانى: تعدد الأماكن فى القصة (زاوية المغاربة/ ترعة الشرقاوية، كوبرى سط الملح / ميدان الكباس).

الثالث: امتداد اللحظة الزمنية.

لكل ما سبق نقول إنها رواية قصيرة (نوفيلا)

٢ـ القصة القصيرة جداً:

القاص (محمد كمال محمد) يلجأ إلى شكل القصة القصيرة جداً فى أكثر من تجربة قصصية منها (البكاء ـ الفستان ـ خلف الزمن ـ الموتى لا ينهضون ـ ثقوب معتمة ـ نزيف الشمس).

والسؤال هو: كيف تعامل الكاتب مع هذا الشكل القصصى المعاصر؟!

نراه قد تعامل معه بطريقة جيدة؛ كونها تجارب حية؛ متماسكة؛ على الرغم من قصر المساحة الخاصة بالتجربة القصصية؛ والكاتب عندما تعامل مع هذا الشكل، لم يغفل تلك الخاصية التى ينبغى على كاتب القصة القصيرة ألا يغفلها، وأعنى بها خاصية (القص) . فالقص هو الأساس أو السمة التى لاينبغى التخلى عنها؛ ولو حدث وتخلينا عنها لفقدنا تلك الصفة الأساسية التى تميز هذا النوع الأدبى عن غيره من الفنون؛ فعلى سبيل المثال: لو أردنا أن نجرب فى المسرح فلا بد أن

نعلم أن جوهر المسرح هو (الفعل الدرامى) فلوجاء عمل من الأعمال المسرحية فاقداً لخاصية (الفعل الدارمى) كنا أمام جنس أخر علينا أن نحدد في البداية ما هو ؟!

– وعليه أقول إن (محمد كمال محمد) عندما استخدم هذا الشكل المعاصر – وعلى عكس كتاب آخرين – كان واعيا بهذه النقطة، أو تلك الخاصية؛ وعليه فإن الشكل المستخدم لم يُبعده عن منطقة القصة قدر ماقربه منها؛ وقرَّبه أكثر من التركيز والتكثيف، وأعنى تكثيف التجربة القصصية؛ بحيث تُعطى الدلالة والتأثير، بغيرإطالة أو تفصيلات زائدة؛ فعلى سبيل المثال: وفى قصة (ثقوب معتمة) – مجموعة نزيف الشمس – يقدم لنا الكاتب تجربة قصصية بسيطة الأداء ،عميقة الدلالة. الأم تركب الأتوبيس المزدحم ... تشعر بولدها الرضيع، وقد فقد القدرة على التنفس وكأنه قد مات وسط الزحام .. تصرخ: لا أحد يلتفت إليه؛ فتنزل من الأتوبيس، قبل محطة الوصول .. تبصق على الأتوبيس، وتسير على قدميها«أدارت المرأة رأسها خلفها .. قذفت جدار الأتوبيس ببصقة، ومضت تدمدم بالشتائم.. فى الداخل، ظلت الملامح ملبدة ... تحملق العيون فى فراغات الرؤوس المتراصة كثقوب معتمة» صفحة ١١٠.

– ونرى أن اللغة تلعب دوراً كبيراً، عندما يلجأ الكاتب إلى إستخدام هذا الشكل ... نراها مركزة وموحية يقول: (غاصت هابطة بالطفل تحاول أن تطفو عائمة) فتعبير (تطفو عائمة) يُعطى دلالة عميقة الأثر؛ وكذلك تعبير (كانت العيون ثقوبا معتمة) . إذن – ففى اعتقادى أن استخدام هذا الشكل لابد أن يتبعه استخدام لغوى مركز ومكثف – كذلك – حتى لا يكون

القـصـر عـامـلاً من تلك العـوامل التى تؤدى إلى غـيـاب الرؤية وسطحية التناول .

وبخـصـوص هذه القـضـيـة أسـتـحـضـر رأيا للناقـد «فـرانك أوكونور» جاء فى كتابه (الصوت المنفرد) وأراه على جانب كبير من الصحة والموضوعية يحدد فيه أن : «القصة القصيرة قالبها يحدد طولها؛ ولايوجد ببـسـاطة أى مقـيـاس للطول فى القصـة القصـيرة، إلا ذلك المقـيـاس الذى تحتمه المادة نفسـهـا، ومما يفسدها، لا مـحالة، أن تحشى حشوا لتصل إلى طول معين أو تبـتر بتراً لتنقص إلى طول معين؛ وأخشى أن أقول إن القصـة القصـيرة متأثرة بشكل خطير بأفكار محـررى الصحف فيما ينبغى أن يكون عليه طولها؛ وكل مـا أستطيع أن أقوله، نتيجة لقـراءة ترجنيف وتشـيكوف وكـاترين مـانسـفـيلد وكـاترين أن وآخرين إن مـصطلح (قصـة قصـيرة) تسمية خـاطئة فى ذاته؛ فـالقـصـة العظيـمـة ليس من الضـرورى أن تكون قـصـيـرة على الإطلاق والفكرة الشـائعة عن القـصـة القـصـيـرة من أنهـا فن صـغـيـر، فكرة خـاطئة ـ بالضـرورة ـ . إن الفـرق بين الرواية والقصـة القصـيرة أسـاسـا ليس فرقا فى الطول . إنه فرق بين القصص الخالص والقصص التطبيقى. ودفعاً للبس أقول إننى أحاول أن أغض من شأن القصص التطبيقى وكل ما هناك أن القصص الخالص أكثر فنية» .[٣]

★ ***اللغة الفنية***

(محمد كمال محمد) على وعى بطبيعة اللغة كأداة إيحاء؛ فهو يطوعها لخدمة التجربة التى يريد التعبير عنها، ويطرحها أمامنا؛ وهذا الوعى باستخدام اللغة، يتضح لنا من حيث إنها لغة ذات

دلالة؛ ليست زائدة عن السياق العام ... رغم ما يشوبها من مباشرة فى مواقف ليست كثيرة بالشكل الذى نلاحظه ملحا.

- وهى لغة - على حد تعبير د. سيد حامد النساج - (لغة قارة .. لا تبلغ حد الصرامة والجهامة؛ ولا تتصل من قريب بلغة الشعر؛ ولا تهبط إلى درجة الإسفاف والابتذال تحت أى دعوى أو مذهب أو مبدأ؛ وهو لا ينتقى إلا الكلمات المقصودة للدلالة على المعنى الواحدة المحدد؛ حتى لا يدعك تذهب فى تأويلها مذاهب شتى، فيفلت منه الزمام، ويتمزق الخيط الفنى؛ويضيع الهدف» (٤)

فؤاد حجازى
«النيل ينبع من المقطم» *

* الكاتب (فؤاد حجازى) من كتاب القصة المصريين الذين يقومون بالبحث عن كيان أدبى لهم، برغم الصعوبات التى يواجهونها وبرغم الظروف التى تحكم واقعهم الأدبى، وهو فى بلدته (المنصورة) يقف صامدا يكتب ويجود ما يكتبه، وقد أصدر عددا من الروايات والمجموعات القصصية، منها (رجال وجبال ورصاص) و (الأسرى يقيمون المتاريس) و(سجناء لكل العصور) و (متهمون تحت الطلب).. وكلها أعمال تقدم لنا كاتبا واعيا بأدواته متميزا فى ابداعاته خاصة فى مجال (القصة القصيرة) ومجموعة (النيل ينبع من المقطم) صدرت فى عام ١٩٨٥م ، وتحتوى على ثمانى عشرة قصة قصيرة يمكن أن نجمل ملاحظاتنا عليها فى ثلاث نقاط أساسية.

النقطة الأولى:

أن الكاتب يعد من كتاب (الواقعية النقدية) فقصصه تستلهم الواقع أثناء المعالجة القصصية للموضوعات المختارة، وتلك المعالجة تتصل بسلبيات الواقع الاجتماعى بما تحمله من فساد وقهر؛ فيحاول (فؤاد حجازى) أن يحلل الواقع المصرى من خلال تلك المنطلقات المختلفة لنقد العيوب وتقديم أوجه الفساد التى تحكم علاقات الأفراد أولا: بعضهم ببعض. وثانيا - مع السلطة.

ونلاحظ أن هذا الاتجاه فى الكتابة يؤخذ عليه تلك النظرة التشاؤمية للواقع، وبرغم هذا فإن نقاد الواقعية الاشتراكية يعترفون لهذا الاتجاه بإمكانية النفاذ إلى أعماق الحقيقة التاريخية على حد تعبير الناقد (هنرى أرفون). وموضوعات (فؤاد حجازى) تعالج الواقع الاجتماعى والسياسى بشكل مباشر وصريح ، الأمر الذى يجعلنا نحس أن بعض قصص المجموعة قد ابتعدت كثيرا عن القصة بمعناها الشمولى الواسع .. ونلاحظ أن الكاتب يقدم لنا الموقف أو قل إنه يضعنا أمام الموقف مباشرة، سواء باستخدام جملة تقريرية أو جملة حوارية. وهذا جيد لأنه يكشف لنا مدى إلحاح الفكرة وأهميتها، الأمر الذى لا يستأهل تقديما، ربما لا يكون هناك مبررا له. وموضوعات القصص موضوعات متعددة.

فى قصة (المراد) يتناول موضوع (الرشوة) وكيف أنها أصبحت شيئا قائما لا يمكن إلا التسليم بوجوده، ونجد غرابة فنية فى تقديم هذا الموضوع، ومعالجته قصصيا مثل غرابة الواقع الذى يعزز مثل هذا الزيف حيث نجد المرؤوس يخترع جيبا خاصا يستطيع عن طريقه (أن يأخذ المراد من صاحب المصلحة) دون حدوث مشكلات من أى نوع، فهو جيب سحرى تنبعث منه رائحة تجعل أصحاب الحاجة يقدمون (المُراد) وهو يميز ما بين العملة الزائفة والأصيلة. وفى قصته (العملية) ترتفع السخرية إلى مداها فهاهو المريض مقيد بالسلاسل فى سريره قبل إجراء عملية عاجلة له، ويبدو أنه مريض سجين، لوجود حراسة عليه(لم توضح القصة هويته بالضبط وكأن الكاتب يترك هذه المهمة لحدس القارىء) يتحدث الدكتور (زغروت) عن أهمية

تقديم كافة الخدمات للمريض، وبينما يسهب فى كلامه، يهرب المريض من المستشفى!

النقطة الثانية:

* تقترب بعض قصص المجموعة - إلى حد كبير - من جو اللامعقول أو (العبث) فالزمان غير محدد، والحدث غير موجود، والمضمون يقوم على إنكار منطق العقل الواعى، وهذا ما يؤدى إلى تلك النظرة التشاؤمية التى تغلف قصص المجموعة، وتصيب الأبطال بحالة من حالات فقدان الوعى لكى يحل محله اللاوعى؛ فالبطل فى قصة (المكالمة) يريد أن يتحدث فى التليفون ولكنه يجد صعوبة بالغة فى اتمام تلك الرغبة، ويكتشف - فى النهاية - أنه الوحيد الذى لا يستطيع القيام بهذا الفعل، ويعرف أن الحياة تسير رغما عنه كما هى.

وفى قصة (الصورة) نجد صورة عبثية تماما مكانها المطار، وأثناء رحيل البطل. وفى (اللصوص) الكل متهم لسبب ما. وفى قصة (النيل ينبع من المقطم) .. البطل يعيش تلك الحالة العبثية - إن صح القول - حيث تشغله مسألة البحث عن المكان الذى ينبع منه النيل!!

وربما نتيجة لهذا الاستخدام، أو الاطار العبثى المستخدم ينتج ذلك الغموض الذى يصيب التجربة ككل، فتقترب من منطقة المذهب الرمزى فى الاستخدام الأدبى، ونجد أن وطأة الواقع المعيش بما يحمله من أشياء تقترب من العبث ذاته على الصعيدين الاقتصادى والاجتماعى، وانطلاقا من بنية سياسية خاصة، تجعل الكتاب يبحثون عن (معادل موضوعى) لتجاربهم تختلف باختلاف مدى تأثر كل منهم بتلك الوطأة، وبمدى

استيعابهم للحظة الحضارية التى يعيشونها، وبمدى وعيهم بتلك القوانين التى تحكم الفن والواقع معا، وعليه فإن للكاتب حرية أن يختار(المعادل الموضوعى) الذى يشاءه، وللناقد حرية أن يقول رأيه فى مدى توفيق الكاتب فى استخدام هذا (المعادل الموضوعى) أو عدم توفيقه. وأقول إنه ليس بالضرورة أن تنتج فنا عبثيا بحجة أن الواقع ذاته واقع عبثى، وإلا فكيف يكون إذن دور الفن وكيف يصبح أداة التغيير؟! إن الالتجاء إلى مثل هذه الاستخدامات التى لجأ إليها(فؤاد حجازى) – وقلنا فى البداية أنها تبعده عن منطقة الفن إلى حد ما - خطرها أنها لا تعتمد على تقديم أو التعامل مع الانسان باعتباره كيانا انسانيا له أبعاده الفسيولوجية والبيولوجية والاقتصادية الخاصة به، وبالقدر الذى يقترب فيه(فؤاد حجازى) فى بعض القصص إلى منحى الواقعية، فإنه يبتعد عنها ابتعادا كبيرا ويصل من منحى الرمزية التى تسلمه إلى الغموض الذى يضر بالتجربة القصصية.

النقطة الثالثة:

- فى قصص مثل (النيل ينبع من المقطم) و(صحيفة حالة ... لحمار) و (أبو القمصان) و(تمريغ الحمار) نجد أنها تقترب – فى شكلها الفنى - من شكل (النادرة) بما تحمله من فكاهة قوامها المرارة، وسخرية لاذعة تحمل فى داخلها رموزا لحقائق عامة نعلمها نحن المتلقين.

نعيم عطيه
«فتاة على حصان أحمر»

(١)

** العمل الفني على حد تعبير ت. س. اليوت، معادل موضوعي للعاطفة التى يرغب الفنان فى التعبير عنها. فكلما ازداد فى الفنان انفصال الرجل الذى يعانى عن العقل الذى يخلق ازدادت قدرة عقل الفنان الخالق على تفهم المشاعر والأحاسيس واحالتها إلى شىء آخر جديد تماما هو العمل الفنى. فإذا ما اكتمل خلق هذا الشىء أو هذا المعادل الموضوعى المؤلف من حقائق خارجية، تحققت العاطفة المطلوب إثارتها، وتحققت بالتالى ـ ما أسماه اليوت ـ (الحتمية الفنية).

ـ إذن فجوهر الفن ـ عموما ـ هو صدق العاطفة. وهذه هى الميزة الأولى من مميزات كتابات د. نعيم عطية القصصية خاصة فى مجموعته «فتاة على حصان أحمر» بالاضافة إلى ذلك فإنه يتخذ من الانسان موضوعا لقصصه، الانسان فى مواجهة المطلق: الموت، الاحباط .. الحزن... الاخلاص.. الطموح. يقدمه إلينا في كل هذه الحالات باحثا عن الحقيقة. حقيقة طبيعته الانسانية ووجوده ؛ فالإنسان فى بحثه الدائم عن الحقيقة فى حالة أولى نجده لا يستطيع أن يعرف الحقيقة، وفى

حالة ثانية يستطيع أن يجسدها، وهذا هو ما يفعله البطل التراجيدى فى لحظة عجزه عن أن يغير فى الواقع المحيط به شيئا يجدد به وجوده.

الانسان فى قصص: (صداقة قديمة - الجسد الناعم - الحلية - اللعبة - المرحومة) يعجز فى النهاية عن أن يغير فى الواقع المحيط به شيئا يجدد به وجوده الانسانى. يعجز أن يغير شيئا حتى فى اللحظة الحاضرة ذاتها. وهنا تكمن مأساته.. والكاتب - هنا - لا يقدم لنا الانسان مشفقا عليه، ولكنه يقدمه من خلال كيان اجتماعى يستمد منه وجوده، الانسان فى كل الحالات لابد أن يكون - على حد تعبير جوركى على لسان ساتين فى «الحضيض» (موضع احترام وليس موضع شفقة. فالشفقة مهينة).

ولكن ما الذى يحدث لو أن الانسان عجز عن المحافظة على شرط - صفة الانسان - أى الاحترام؟! هذا ما سوف نبحث عن إجابته من خلال تناولنا لقصص المجموعة.

احدى عشرة قصة، ترتكز - فى رأينا - على محورين هما :

- المحور الأول - الانسان والموت،
- المحور الثانى : الانسان والاحباط،

وسأحاول أن أتناول قصص المجموعة من خلال هذين المحورين، كل على حدة.

الانسان والموت

* فى قصة «فتاة على حصان أحمر» وهى من أحسن قصص المجموعة - نجد المرأة (الأم) تواجه الحزن مواجهة بطولية؛ لأن الموت يحيط بها من كل جانب، استشهد زوجها

(رسلان) فى معركة ما «عندما دق الباب ذات يوم من أيام الخريف كانت الساعة الثانية ظهرا، أبلغها الطارق رسميا أن زوجها استشهد ... سمعت بداخلها صوتا يقول:لا تصدقى ... رسلان سيعود». الأم - هنا - تريد أن تصطنع من الوهم حقيقة، تعيش من أجلها، وهذا بُعد من أبعاد مأساتها فى مواجهة الحزن.

تتصاعد هذه المواجهة،عندما تصاب ابنتها «سوسو» فى حادث سيارة، ويموت «الخطيب» «فتحى» الذى كان يقود العربة «مسمار صغير انفك من موضعه» «انفلتت الفرملة وما أضحى بإمكانه أن يسيطر على الزمام» مسمار صغير أرسله القدر لكى يعطى للموت فرصة الوجود والعمل.

المرأة (الأم) تريد أن تصطنع لنفسها أملا يعطيها أحقية الوجود. تعرف أن زوجها استشهد فلا تبكى، لأنها تعيش على حقيقة وهمية وهى أن (رسلان سيعود) بل هو موجود بالفعل، تتحدث معه، وهى فى الواقع تحدث الأوهام والأشباح، وهذا هو - الحزن فى أقوى صوره ، عندما يكون صامتا. تعرف أن «فتحى» مات ولا تبكيه لأن «فتحى رحل و لن يعود لكن ابنتى، ابنتى أنا .. التى ربيتها بعرقى وجهدى، يتيمة الأب، يجب ألا ترحل ، تعيش على أمل واحد وهو أن ابنتها ستشفى... وتتخذ من ولدها الباقى فوزى ملجأ لها فى أحزانها، وفوزى هذا«لم يكن يكترث بالذهاب إلى الجنازة.. وكان يسخر من مشيعيها، بل كان يدعو إلى إلغاء هذه العادة السخيفة» فماذا يفعل «فوزى» - الآن - والموت وراءه وأمامه. هذه هى مأساته فى مواجهة الموت، ولكنها مواجهة لم يعمقها الكاتب بالقدر الذى عمق به شخصية

الأم، مما جعلها شخصية هامشية، وكان يمكن لها أن تصبح ذات قيمة، لو أنه أدخلها عمق التجربة.

- إذن فالأم - هنا - تواجه الموت مواجهة صلبة تعطيها بعداً تراجيديا يجعلنا نتعاطف معها، تعاطفا هو نتاج صدق التناول الفنى... قدمها لنا الكاتب من خلال رؤيته الابداعية القائمة على استخدام «الحديث مع النفس» المونولوج الداخلى واختلاط الحاضر بالماضى، وكلها أساليب قدمت لنا المأساة عميقة، عمق الموت ذاته... ومن أجل أن يعمق الكاتب هذه الفكرة «فكرة الانسان فى مواجهة الحزن والموت» لم يعطنا نهاية حتمية ... سواء بموت «سوسو» أو بشفائها لكى تظل الأم (رمزا للانسان فى مواجهة الموت إلى ما لا نهاية.

«استيقظ بداخلها احساس «ربة البيت» ذهبت إلى المطبخ، فتحت الثلاجة. أخرجت زجاجة اللبن. صبت منه فى الاناء ، تنهدت هل يبقى من السعادة أو الشقاء شىء؟ أشعلت الموقد وضعت الاناء على النار. رويدا رويدا علا صوت اللهب، هامسا فى أذنيها، بل فى أعماقها بما يشبه أنفاساً خافتة رتيبة لمخلوق يحتضر»ص٢١.

- وإذا كانت «الأم» - كما ذكرنا - لا تعرف حقيقة الموت ذاته... ولكنها تجسده بانفعالاتها الصامتة، فإننا نجد (الراوى) فى قصة «المرحومة » ينقل لنا احساسه بالموت، ومواجهته له، من خلال سرده لقصة «المرحومة» زوجه التى عاشت هذا العذاب الدائم فى حياتها... فهى مصابة بشلل فى ساقها وذراعها منذ الطفولة، عانت على فراش المرض عذابا شديدا طيلة سبع سنوات . «الزوج الصحفى» يؤمن بأن (الموت حق علينا جميعا وأنه شىء طبيعى) ولهذا فإنه لا يبكيها لأنها ماتت

بل يبكى القدر الضئيل من السعادة التى أصابتها فى حياتها.
ويطرح علينا فى نهاية القصة سؤالا مريرا مرارة الموت:
(لماذا كان حظها من السعادة ضئيلا بهذا الحد، وحظها من الشقاء كبيرا؟)
هذا بعد آخر من أبعاد المأساة التى يعيشها الانسان فى مواجهة الحياة ذاتها..
.. أن يكون حظه من الشقاء كبيرا، وحظه من السعادة ضئيلا...
- بُعد ثالث لقدر الموت المحيط بالانسان والمواجه له، مواجهة حتمية نجده فى قصة «اللعبة»: الابن - راوى القصة - يقدم لنا حالة الحزن التى أصابت والده بسبب مرض «الجدة» واحتمال موتها.
والابن يريد أن يبعث الطمأنينة إلى نفس الأب فيقول لأبيه:
- ستعود جدتى إلى البيت يا أبى، وسألعب معها بكل لعبى.
قال الأب:
- فلنأمل يا بنى ... فلنأمل.
ولكن الكاتب يضع أمامنا الحقيقة مكثفة وواضحة تماما على لسان الأب الذى قال على غرة:
- فى المستشفيات يا بنى يتلاقى الأطباء والمرضى .. يلعبون لعبة الأمل تحت وطأة أقدام الموت المقتربة الساحقة.
قمة المأساة أن يواجه الانسان الموت مواجهته لوحش أسطورى يسحقه بقدميه، وهو لا يملك إلا أن يستسلم استسلاما تاما جبريا!
وعندما يقول الابن ببراءة: أريد أن أعرف هذه اللعبة يا

أبى... أريد أن ألعبها.

يقاطعه الأب:

- لا .. لا ... أصمت من فضلك.

يعطينا الكاتب في نهاية القصة حتمية ضرورة الحياة برغم وجود هذا الوحش الاسطورى «الموت» ، عندما يقول على لسان «الراوى» .. (ضـمنى إلى جنبه ... وأسـرعت خطواتنا ... والمراكب إلى جوارنا تنزلق على السطح كالفراشات... والماء يجرى على الدوام نحو المصب). إذن فالانسان هو الآخر سوف يرحل نحو المصب؟ رمز استخدمه الكاتب مصورا به عمق المأساة الي يعيشها الانسان تجاه الموت!

- إذن ففلسفة الكاتب للموت - ومن خلال تلك القصص - تتضح فى الآتى:

أن الانسان فى مواجهته للموت يكون شقيا لو أنه أراد الهروب من حقيقته الجبرية، والشقاء فى حد ذاته - شقاء الانسان - هو أقوى من الموت ذاته ...

(٢)

** هناك حكاية صينية قديمة تؤكد أن الحياة الانسانية لا تعرف الكمال ، وأن الانسان لم يأ ت الحياة إلا ليعمل فيها، ويكد ويتعب، والعمل نتاج الحاجة.

- والحكاية تتعرض للرجل الذى كان فى الجحيم على وشك أن يعاد إلى الحياة، فقال للملك المكلف بإعادة الحياة « إذا كنت تريدنى أن أعود إلى الأرض على هيئة كائن بشرى فإننى لن أعود إلا وفقا لشروط خاصة» فسأله الملك: «وما شروطك؟»

فأجابه الرجل: «يجب أن أولد لوزير في مجلس السيادة وأن أكون أبا لعالم من علماء المستقبل يكون ترتيبه الأول في كل ما يجتاز من امتحانات، ويجب أن أمتلك عشرة آلاف فدان من الأرض تحيط ببيتي، فيها برك جميلة وجوار فاتنات، وأن يكنَّ جميعا لطيفات حبيبات إلى نفسي، وأن تكون لدى حجرات ممتلئة حتى السقوف بالذهب واللآلىء، ومخازن تحت الأرض مملوءة بالحبوب، وصناديق تغص بالأموال، وأن أكون أنا نفسي عضوا كبيرا في مجلس النواب، أو دوقا في المرتبة الأولى، وأن أستمتع بالاحترام والنجاح، وأن أعيش حتى أبلغ من السن مائة عام...» فأجابه الملك المكلف بإعادته إلى الحياة: «لو كان على الأرض كل هذه الأشياء مجتمعة لذهبت أنا إلى الحياة بنفسي ولم أمنحها لك..»

- لقد قصدت عامدا أن أنقل هذه الحكاية بحذافيرها لأنها تؤكد ما سوف نتناوله في المحور الثاني من محوري المجموعة وهو: الانسان والاحباط.

فهذه الحكاية تؤكد على الوجود التراجيدي للانسان في الحياة المعيشة لأنه وجود قائم على عدد من الصراعات بينه وبين الطموح... والأمل .. والاخلاص .. الخ، ومأساته تنبع من الاحباطات التي يواجهها مع تلك الأشياء.

★ **المحور الثاني: الانسان والاحباط:**

- في قصة «صداقة قديمة» - وهي أول قصة في المجموعة - نجد الانسان أمام الحقيقة عندما تعرى له نفسها فتتنازعه حالتان: إما أن يرضى بها ويستسلم لها، وإما أن يرفضها ويتعذب. (فواز جاب الرب) الموظف بديوان الأوقاف، يخبر

امرأته «حمدية» أنه يعرف الوزير الجديد الذي ضُم إلى الوزارة الجديدة، فقد كان زميلا له بمدرسة الدواوين الابتدائية، تسعد الزوجة بهذا ، وتُجبر زوجها (فواز) إلى المضى نحو الصديق القديم الذى أصبح اليوم وزيرا ... يذهب إليه لكى يهنئه فى البداية، ثم ليعطيه - فيما بعد - عريضة الدمغة، وعليها بعضا من مطالبه؛ فحمدية تقول لرجلها فواز (فى ترقياتك سينفعك وفى تحسين معاشك، وعندما تخرج من الخدمة سيدبر لك عملا سيمنحنا شقة) ص١٢.

والزوجة فى القصة ساذجة كما يريد الكاتب لها أن تكون، ساذجة سذاجة تجلب الابتسام إلى شفاهنا وتدعونا إلى الضحك البرىء عليها، ويذعن (الزوج) لرغبتها مجبرا، ويذهب إلى الصديق القديم، ويدخل إلى مكتب مدير مكتب الوزير فيخرج له الوزير (الصديق القديم) ويشبك ذراعه فى ذراع (فواز) ويدخل به إلى مكتبه وكانت (الغرفة غاصة بعلية القوم، نظروا إلى الوزير متهلل الأسارير وإلى الضيف الذى يبدو من هندامه أنه ضئيل الشأن، قال الوزير وهو يقدم لهم فواز جاب الرب:

- أعز الأحباب ... صديق الصبا ، بل صديق العمر.

وتحدث الوزير كثيرا والكل منصت له. يلعب الوزير (الصديق القديم) لعبة حقيرة باتخاذه من فواز معبرا للوصول إلى قلوب الناس الملتفين حوله. إذ يذكر لهم أنه كان رئيسا لجمعية العدل والتى أسسها معه (فواز) كنا نجتمع سرا تبادلنا قسما تلو قسم. حددنا أهداف حياتنا، وكانت أن نحارب حتى النهاية الكذب والظلم والعبودية... وبعد أن حقق الوزير هدفه. وجعل

الحضور يقرون بأنه يتميز بالغيرة على العدل، ونصرة المظلومين، يجذب(فواز جاب الرب) برفق نحو الباب ويقول لمدير المكتب:

ـ أوصل الأستاذ إلى المصعد.

ـ ويستيقظ فى نفس (فواز) الحزن الذى كمن سنينا عديدة، ويذهب إلى زوجته، وقد أصابه الاحباط التام على إثر ما حدث له. يحدث نفسه... صديقه القديم قد كذب. فهو فواز جاب الرب الذى كان يرأس (جمعية العدل) وليس غيره، يستطيع أن يقسم على ذلك. وتتضح لنا أبعاد شخصيته من خلال سرد الراوى إذ نعرف أن مأساته تكمن فى أنه لم يستطع أن يحقق طموحاته فقد كان ضحية للظروف (تعذر عليه إكمال تعليمه بالمرحلة الثانوية بسبب وفاة الأب، وتركه أسرة من أم وخمسة أولاد كان فواز أكبرهم سنا). إذن فطموحات (فواز) حطمها هذا الظرف الاجتماعى الطارىء، بالإضافة إلى أنه يسمع ذلك الصوت الداخلى الذى يؤرقه (ليس لك ولد. لم تحصل على شهادة، لم تكسب مالا، لم تتزوج من أسرة كبيرة، ولم تصبح وزيرا) .. يعدد طموحاته التى أحبطت ولم يتحقق منها أى شىء... ويذهب الى زوجه (حمدية) محبطا تماما مما حدث وعندما يجلس إلى الكرسى ويخلع حذاءه، سارعت حمدية لاحضار خفه المنزلى وهى تسأل:

ـ كيف استقبلك؟ وماذا قال لك؟!

ويحكى لها ما حدث، لكنها لسذاجتها لم تع ما يقول... أردفت تقول:

ـ أرأيت كم هو رائع أن يكون للمرء صديق من أصحاب

النفوذ؟ الزوج ـ هنا ـ يعيش مأساة مزدوجة، طموحات لم يحققها الزمن، وزوجة مشبعة بالجهالة، لم يجد شيئا يهرب إليه من مأساته، إلا اللجوء إلى دفء امرأته، ويرضى بحياته الزوجية على علاتها. (ظل يربت على شعرها ويدهش فى قرارة نفسه كيف لم يستطع طوال هذه السنين الثلاثين أن يبث فيها الطمأنينة من غوائل الدهر) .

ورغم الأجواء التشيكوفية الواضحة فى هذه القصة ورغم أنها فكرة عولجت من قبل، إلا أننا نحس فيها بذلك الصدق الذى يغفر لها كل هذا.. بساطة التعبير، تلك البساطة التى تجعلنا نقول إنها قصة متفردة وسط المجموعة. وإذا كان الزوج فى قصة «صداقة قديمة» قد آلمته الحقيقة عندما عرفها واستسلم لها لأنه لا يملك غير الاستسلام، فماذا يحدث لو أن الحقيقة ظهرت فجأة لتعرى شيئا اتخذه الانسان مثلا فى حياته يتمثل به، هذا ما تناقشه قصة «الجسد الناعم» حيث نجد «المستشار» الذى يرى صديقه (زهران) فجأة فى محطة القطار، وكان يسير بجوار حسناء سمراء ذات شعر أصفر ـ يتضاحكان ، وزهران هذا هو صديقه القديم الذى كان رئيسا لنادى المكتبة ومن خلال سرد القصة نعرف أن زهران كان شاعرا فى شبابه، يقر أن الحب لابد أن يكون صافيا، وأن النظر إلى المرأة لابد أن يكون عريا طاهرا... الأمر الذى جعل بطل قصتنا (المستشار) (يحب الحب لذاته) فلقد اتخذ من (زهران) مثالا له ومثلا يحتذى به، فلم يقترن بامرأة، بل رضى بأن يحب طيف ابنة عمه التى ماتت فى ربيع عمرها، مجرد طيف يحبه. ولم ير(زهران) منذ خمسة وعشرين عاما، وهاهو

يراه اليوم يسير بجوار هذه الحسناء فى محطة القطار فيقول: (عندما لمحته فى محطة القطار لم أقاوم الرغبة فى الاتصال به. وما أن عدت من بنى سويف ظهر يوم الثلاثاء بحثت فى دليل التليفون عن رقمه فى المنزل) واتصل به وحدد معه موعدا للقاء وقابله وحدثه عن المرأة التى رآها معه فى المحطة - إسمح لى أن أعترف بحسن ذوقك فى الاختيار، فيخبره فى استخفاف بأنها ليست زوجه، بل إنها صديقة لمقاومة الملل فحسب، ويخبره - كذلك - بأنه تزوج مرتين ولا مانع من أن يُقدم على الزواج مرة أخرى ويعلن له أن النساء مخلوقات ملتويات، فهو لا يهتم بزوجته الحالية، وكل منهما لا يكترث بما يفعل الآخر.... ثم يعلنها صراحة فى مرارة - هل تعتقد أن النساء كلهن مثل ابنة عمك؟ ألا زلت تحيا على ذكراها؟ لو كانت لازالت على قيد الحياة لغيرت رأيك فيها.

- عند هذه النقطة تتحدد لنا بؤرة العذاب التراجيدى، عندما يواجه الانسان الحقيقة، الحقيقة التى تسقط أمامه المثال - أو الشيء المثالى - أشلاء محطمة تحت الأقدام. المستشار اكتشف فجأة قدرات صديقه القديم، اكتشف بأنه قد خُدع طيلة خمسة وعشرين عاما، فى شيء كان يظنه مثلا أعلى، فإذا هو سراب. ولكن ما الذى يحدث - إذن - للانسان لو أنه صُدم فى مثله العليا، هل يستسلم ويرضى؟ هل يتحطم وينتهى؟

- القصة تجيب لنا عن هذا السؤال: يقول الكاتب على لسان المستشار بطل القصة:

«دب الألم فى معدتى كما يحدث لى عادة فى حالات الاحباط الشديد، سحقت بين أصابعى الورقة التى كنت نقلت عليها رقم

تليفونه، وطوحت بها بعيدا . لم أعد بحاجة إلى ذلك الرقم». تعبير السحق هنا رمز إلى أن البطل قد سُحق هو الآخر، تحطمت المثل العليا فتحطم هو الآخر لأن كلا منهما كل لا يتجزأ... إذن هذه القصة تطرح أمامنا صورة جديدة للاحباط الانسانى هذه الصورة هى : الانسان فى مواجهة المثل العليا.

- وفى قصة «الحلية» نجد صورة ثالثة من صور الاحباط النفسى، ينقلها لنا الزوج «أستاذ الجامعة» الذى يعيش العدم ذاته، رغم أنه تناول فى أبحاثه الباكرة(فكرة العدم) يعيش العدم، والاحباط لأنه لا يملك البديل، يذكرنا (بنورا) بطلة (بيت الدمية) لإبسن، والتى أحست بأنها مجرد دمية، وحلية فى يد زوجها (هيلمر) فتمردت على هذا الوضع وتركت له البيت وصفقت من ورائها الباب، رفضا منها للوضع القائم.

ولكن (نورا) واجهت الاحباط بفعل أعطاها احساسا بالوجود. أما الاستاذ الجامعى فى قصة «الحلية» فلم يجد حلا لعذاباته واحباطاته مع زوجه إلا أن يرضى بما تريد وأن يقول لها - أنت جميلة!!

الدكتور (رمزى) مدرس الفلسفة تزوج من نرمين شوقى الطالبة بالسنة النهائية بقسم اللغة العربية... رضيت به على أن يأخذ هو الشهادات وتتزوج هى، سافرا معا، تمتعا معا، وأنجبا سارة ورياض، حصل على الدكتوراه، اشترت هى فساتين ومجوهرات، وعادا إلى البيت الذى تركه والد (نرمين) لها بعد، موته، عاشا فى هذا البيت الواسع الجميل الذى لا ينقصه شىء سوى التفاهم المفقود . تتخذ (نرمين) من زوجها (رمزى) حلية تتزين بها أمام أصدقائها وصديقاتها اللاهيات.

رمزى الاستاذ الجامعى مجرد سلعة تبيعها الزوجة متى شاءت ، وتشتريها متى شاءت أيضا بجمالها . فكر فى الطلاق، عاد يقول لنفسه ولكن من أجل ماذا؟ هل سيعيد بناء حياته؟ ذبلت مع مقدم الخريف أوراقه، ستكون نرمين حائلا بينه وبين أى امرأة أخرى من بعدها . هل يعلن للآخرين فشله؟ هل يرضى أن يجد نفسه مطرودا من الغرف التسع والحديقة الفيحاء؟!

- إذن هذه هى مأساته، عذاباته يصنعها بنفسه، إحباطه نتاج ذاتى، وليس فعلا خارجيا، وهذه قمة المأساة حقا.

- القصة فى تجربتها الابداعية تتخذ من مزاوجة التعبير ما بين سرد عادى للتجربة، وخلط رمزى بمفردات الطبيعة أسلوبا لها، بمعنى أن الكاتب يتخذ من الطبيعة عامل إسقاط أو كشف لما يدور فى نفس البطل من إحباطات، ولنأت بأمثلة ندلل بها على ما نقول...

أـ (استحال وجهها ذو العينين الواسعتين إلى وجه بومة تطل عليه. أردفت بمنطق من يحصل على كل ما يريد: وأنت رجل مرموق ما كان سيصبح لثروة أبى قيمة لو لم أتزوجك) ص٣٥.

ب - (ومن شجرة عالية انقض سرب من العصافير راح يلتقط فى نهم الهوام المتقافزة من ثنايا النجيل.رشف آخر قطرة من قهوته، لاحظ أن شجرة الصبار المجاورة تحمل بين أشواكها زهرا صغيرا أبيض) .

- من هذه المزاوجة بين ما هو رمزى، وما هو واقعى ينقل لنا الكاتب الحالة النفسية التى عليها البطل، فنشعر بمأساته ونحياها معه. ونتجرعها حتى النخاع. فهو حتى النهاية، يُرضى زوجه ويصبح لها حلية تتزين بها أمام الضيوف ..

«اسمع يا رمزى أريدك أن تبهرهم بثقافتك.. فاهم؟!

أومأ برأسه . استجمع خبرته كمحاضر وذهبا إلى الضيوف معا كحبة فول انشقت شطرين».

- فى قصّتى «الأمل» و«البطاطا» يتناول الدكتور نعيم عطية مشكلة الفنان عندما يواجه الاحباط... يتناول هذه المواجهة فى صورتين... فى تجربتين مختلفتين..

فى الامل نجد (مراد) الأديب القاص وقد تعبت قدماه من كثرة المرور على الناشرين لنشر مجموعته القصصية - برغم خطاب التوصية الذى كتبه أحد أصحاب الأسماء اللامعة فى دولة الأدب. نجده فى أزمته وقد تهتكت نفسه تماما، حتى أصابه الاحباط من كل جانب. والاحباط الذى يواجهه «رمزى» متعدد المستويات، فهو على مستوى أول: احباط أدبى، بمعنى أنه لا يستطيع أن يقيم تلك العلاقة التى يجب أن تقام بين الفنان وجمهوره، فهو يتساءل فى مرارة: «هل لأديب قائمة بمعزل عن جمهور يقدم إليه ما يكتب؟!»

وهو على مستوى ثان: (احباط عاطفى) بمعنى أنه لم يستطع أن يقيم علاقة صحية بينه وبين وداد الفتاة الفقيرة التى قالت له عندما طلبها للزواج (لن أنتقل بزواجى من زقاق إلى زقاق) وعندما سألها رأيها النهائى قالت: (لا استطيع .. أريد شابا طموحا).

وهو على مستوى ثالث: (احباط معنوى) بمعنى أنه يرى أسباب احباطه فى كونه أديبا، فيفكر أن يترك هذا الطريق تخلصا من احباطات الحياة. وبالفعل يكاد أن يتخذ قرارا بذلك، لولا أن المشهد الذى رآه أمامه، وهو مشهد قذف الفنان

التعبيرى (جمال السجينى) لتماثيله الجميلة إلى النهر، هذا المشهد جعله يعيد التفكير فى كل شىء، جعله يفكر فى مواجهة الاحباط المحيط به، لأنه رأى مأساته ليست فردية، بل هى مأساة الآخرين الذين يتخذون من الفن عملا لهم - رأى احباطه مجسدا عند الآخرين، إذن فليس هو الوحيد فى هذا العالم الذى يصيبه الاحباط. ومن أجل ذلك حاول أن يعيد الأمل إلى هذا الفنان (المثّال) ويثنيه عن عزمه، فى قذف بقية التماثيل إلى اليم، وهو فى الحقيقة يعزى نفسه ويغريها على أن تقاوم الاحباط - يتخذ من مأساة الآخرين واحباطاتهم طريقا للخروج من بؤرة العذاب الذى يعانيه يقول له: أنت فنان. وما الفن إن لم يكن صمودا؟!

- تلك الاحباطات على مستوياتها المختلفة والتى يواجهها بطل قصة «الأمل» تجعلنا نلاحظ أن امكانيات الكاتب فى التعامل مع الرمز تنجح فى جذب انتباه المتلقى إلى ما يرمز إليه من دلالات خاصة، تلك الدلالات التى تكشف الجانب السيكولوجى للشخصية.

(فمراد) فى قمة احساسه بالاحباط والهزيمة ومحاولة رفضه للاغتراب الذى يحس به يرى (جوادا نافر العظام ملقى على أسفلت الطريق بينما تنحرف من حول جثته السيارات يمنة ويسرة ثم تجرى. نظر مراد إلى المارة الذين تمهلوا هناك، وسمعهم يتحدثون بلا اكتراث . قال أحدهم « فى بعض البلاد يأكلون لحم الحصان» وقال آخر«وماذا فى ذلك؟ فى الكثير من البلاد يفترسون الانسان؟!») ص٤٤ و ٤٥.

ومراد فى أزمته يحاول أن يتخلص من احباطات الواقع

المثقل عليه باللجوء إلى هذا المعان التعبيرى (جمال السجينى) وهو فى أزمته يستمع إلى كلمات الجارة (أم سنية) التى تقول: (مادام ابن آدم على وجه الأرض فلابد أن يكون له أمل) ص٤٦ .

- وإذا كان الاحباط فى قصة «الأمل» هو نتاج لضياع الطموح وعدم تحقق الآمال، نتيجة لعدم التواصل بين الكاتب وجمهوره فإننا نجد فى قصة «البطاطا» احباطا من نوع جديد يواجهه الانسان الفنان، إحباطاً أكثر مرارة فى رأينا من أى شىء آخر.

نجد ذلك «الكاتب» الذى يذهب إلى مخازن المؤسسة العامة للكتاب لكى يسترد ما لم يبع من كتبه، وأثناء مروره أمام المخازن يرى بائع «البطاطا» على عربته وهو ينزع صفحات الكتب الموضوعة أمامه ويلقى بها إلى قاع الفرن الملتهب ليشوى البطاطا من وقت لآخر... ويلمح من بين الكتب كتابا - هو - فى الحقيقة كتابه ... فيذهب إلى البائع ويشترى منه بعضا مما يشويه ، ويشاركه تلك المأساة - التى اعتبرها جريمة - فينزع - هو الآخر - بعض الأوراق من الكتاب ويمد يده ليلقى بها إلى فوهة الفرن الذى علاه الهباب وهو يقول لنفسه: «ما أحلى أن تسهم كتب المرء فى انضاج ما هو شهى، وكفى المؤلف من أمثالى فخرا أن تحقق كتبه ذلك، ولم لا ؟» وهكذا تنتهى القصة.

- ورغم ثراء التجربة إلا أن الكاتب لم يعمقها بقدر ما صوّرها من الخارج، الأمر الذى يجعلنا نتساءل: هل حقا الكاتب سعيد بهذه الجريمة التى ترتكب فى حق عقله الذى أبدع، أم أنه يلجأ إلى السعادة هروبا من هذا الاحباط الذى ألم به؟ وهل فى عبارة

المؤلف (وكفى المؤلف من أمثالى فخرا أن تحقق كتبه ذلك ولم لا ؟) هل فى هذه العبارة تبرير منطقى لا يجعلها تتعارض تعارضا موضوعيا مع العبارة التى جاءت على لسان بطل قصة «الأمل» من أنه (ليس لأديب قائمة بمعزل عن جمهور يقدم إليه ما يكتب)؟ ما يهمنا هنا هو عمق التجربة من عدمه، وأجد أن الكاتب لو لم يتعامل مع سطح الظاهرة، لكانت لهذه التجربة وحدة أكثر ومضمونا أعمق.

ـ والكاتب فى محاولته لسبر غور النفس الانسانية كاشفا لحظات التسامى عند الانسان ولحظات التدنى، قد يلجأ إلى الرمز، وهذا ما نجده واضحا فى قصتى«فلة» و«البيضة» ففى «البيضة يتناول فكرة الوفاء والاخلاص.

البطة التى رقدت على بيضها وضمت إلى هذا البيض بيضة غريبة ليست من بيضها قالت: (بيضة يتيمة) ما الذى يمنعك من ضمها إلى بيضك؟ وبالفعل ترقد على البيض بما فيه هذه البيضة الغريبة. وفى النهاية فقست البيضة، ولكنها فقست دودة صغيرة مضت تكبر، تطول، تتلوى وإذا بها تلدغ صغار البط ثم البطة الأم أيضا، وتنفث سمها فيها، ليكون هذا هو ما تقدمه الحية عرفانا بالجميل؟

ـ وفى قـــصـــة «فلة» يتناول الكاتب نفس الفكرة، فكرة (الاخلاص) ولكن فى تجربة مختلفة، إذ نجد الأب وابنه وقد توطدت بينهما وبين «الكلبة الشوارعية» «فلة» الألفة الأمر الذى جعل الأب يعاملها وكأنها من الأسرة ذاتها! إلى أن جاء يوم، وتم اقتيادها بواسطة عسكرى الكلاب الضالة، لتختفى إلى الأبد أمام أعين من عاملوها بألفة ـ من قبل ـ ويُصدم الابن لأن أباه لم

يفعل شيئا برغم نظرات الاتهام التى ظهرت على وجه «فلة» أثناء وضع الطوق الحديدى على رقبتها. (وكانت نظرتها فى النهاية ادانة. أين الصداقة والمودة؟ أكان كل شيء زيفا؟ أكانت العلاقة كلها سطحية هشة، فإذا ضرب القدر ضربته تفرق الأصحاب ولاذوا بالجحور مؤثرين السكينة متحاشين وجع الدماغ؟).

- الانسان فى بعض لحظاته... وقت الضيق والحاجة لا تجد منه سوى سلبية رخوة يضعها - أمامنا - الكاتب فى تقريرية وهى أن الانسان يتسم سلوكه بالسلبية فى بعض لحظات حياته.

** وهناك تساؤل يطرح نفسه علينا - ماذا كان يمكن أن يفعل راوى القصة بإزاء (الكلبة الشوارعية) فلة التى تساق إلى عربة الكلاب الضالة؟

- ما كان يستطيع - فى الواقع - أن يفعل شيئا .. ما كان يستطيع أن يفعل الكثير - وقد عبر الكاتب عن ذلك، بأن ختم القصة بقوله (بلغت الآن من السن ما يجعلنى أنتظر أن يضربنى القدر ضربته ويحكم الطوق حول رقبتى، سوف يمضى يجرنى إلى عربتى المبهمة) ويقرر حقيقة تنتقل بتقريرها- فى القصة - من الخاص المحدد إلى العام الشامل للانسان ككل.

(لن يستطيع هانى الذى كبر وصار رجلا أن يفعل لى شيئا، هكذا يفعل بنا مثلما فعلوا بفلة، هكذا يراد بنا جميعا)ص٤٢.

- هذه القصة وأغلب القصص فى المجموعة تنطلق من الخاص إلى العام - بسهولة - بما تحمله من أبعاد رمزية وقدرات على الايحاء.

شمس الدين موسى
«النزيف»

هذه هى المجموعة القصصية الثانية للكاتب (شمس الدين موسى) (١) وكان قد أصدر قبلها مجموعته الأولى (الحب والانتظار) عام ١٩٨٣. والقاص من كتاب السبعينيات، نلمح فى قصصه ذلك الوعى الفنى المتمثل فى انعكاسات تلك المرحلة على موضوعاته القصصية؛ خاصة تلك المتغيرات المتلاحقة التى أفرزتها تلك الفترة من تاريخنا المعاصرة. وعندما نقول مرحلة السبعينيات فإننا نهدف إلى البحث عن انعكاسات المرحلة على إبداعات كتابها خاصة وأن هذا الجيل كان يمارس الإبداع منذ فترة الستينيات؛ ولكن الظروف لم تكن مواتية أمامه لكى يظهر على الساحة الأدبية؛ لأسباب عديدة منها : مشاكل النشر ـ حدوث المتغيرات بمختلف أنواعها وتعدد أسبابها؛ خاصة بعد هزيمة ١٩٦٧؛ إذ حدث أن واجه هذا الجيل واقعا مهترئا تماماً؛ وقيماً ضائعة أراد أن يقف ـ بسبب كل هذا ـ مع نفسه؛ ولو لبعض الوقت، يقف متأملا ما يحدث، باحثا عن أسباب حدوثه؛ يقف وقد امتلأت نفسه بالشعارات التى نشرتها الثورة؛ وسقطت تلك الشعارات بالهزيمة؛ فكان عليه أن يسقط تبعاً لهذا، ثم توالت الأحداث وكثرت المتغيرات: حرب الاستنزاف ـ انقلاب ١٥ مايو ـ حرب اكتوبر ـ الانفتاح

الاقتصادى - معاهدة كامب ديفيد. وكلها متغيرات متلاحقة لم يستطع جيل السبعينيات أن يستوعب ما يحدث؛ فظهرت فى أعماله حالات القلق والاضطراب والخوف؛ والغربة والاغتراب؛ واللجوء إلى الرمز والاسقاط والتعامل مع التراث؛ والبحث فى التاريخ والأسطورة .. إلخ . وتسبب ذلك فى أن أصبح همه الأكبر هو أن يقدم جديدا فى الشكل دون أن يملك حق تقديم الواقع المعيش، مصطدما به، لأنه متمرد على كل ما من شأنه أن يجعل الحياة هكذا ... متمرد على الأشكال القديمة بأصحابها؛ وبالظروف المحيطة بهم؛ لأن الثقة قد تلاشت بين هذا الجيل ومن سبقوه؛ وعليه فقد ظهرت فى كتابات جيل السبعينيات من كتاب القصة بعض الخصائص الجديدة؛ مثل عدم التقيد بالترتيب الزمنى فى السياق ؛ واختلط الواقع لديهم بالحلم؛ وأصبح الأسلوب مشحونا بالرمز والإيحاء؛ بما يسمح بتأويل العمل الفنى، تأويلات مختلفة واستخدام المونولوج الداخلى ... إلخ .

ونقطة أخرى متعلقة بإبداعات هذا الجيل ؛ تتحدد فى كونه يحمل تميزا ملفتا للنظر؛ ويحمل حساسية خاصة على المستويين الشكلى والمضمونى يحطم بهما الكتابات التقليدية التى لم تعد تستطيع التعبير عن متغيراته المتلاحقة؛ ولذلك فخطورته تكمن فى أنه جيل متمرد تماما على تجارب السابقين ؛ ولكنه ليس رافضا لها، على اعتبار أنه استفاد منها كمنجزات قائمة؛ ونجد أن هذا يحدث فى أوربا . فعلى سبيل المثال - نجد أن الكاتب الفرنسى (ألان روب جرييه) صاحب المدرسة الشيئية قد حاول - مع أصحابه - العودة إلى أساليب القصة القديمة؛

وإن كانت فى صورة متطورة وهذا ما يحاول أن يفعله أصحاب هذا الجيل. (٢)

* وشمس الدين موسى ـ كما ذكرت ـ واحد منهم يتحدث عن تجربته مع القصة محدداً أنه يكتبها عندما ينتابه شعور خاص؛ ينجم عن انفعاله بالحياة اليومية بكل تناقضاتها المختلفة والمتنوعة، فهى شكل يعبر عن لحظة تكثيف الحياة الخارجية والداخلية فى وقت معا. بالإضافة إلى أن الصلة بين حياته العملية وما يدور فى قصصه قائمه لأن القصة بالنسبة له تعبير عن لحظة معيشة فى المجتمع بكيفية معينة. ولقد كان وقع تحولات أواخر الستينيات هو شعور من فقد الاتجاه؛ والظواهر التى لحظها إثر هذه التحولات، هو ظهور فئات عديدة من الاثرياء الذين تكونت أموالهم من استغلال الظروف التى فرضت على المجتمع؛ وفى اعتقاده أن التكنيك الرمزى هو التكنيك الذى يلائم أكثر من غيره التعبير عن هذه المرحلة. (٣)

ـ وهذا ما نلمحه ـ بالفعل ـ فى بعض قصص المجموعة . نلمح هذ المزاوجة ما بين الواقع والرمز. الواقع بما يقدمه من قضايا فى لحظة حضارية معينة والرمز بما يحمله من دلالة. كما فى قصص (رائحة الخريف) و(كوابيس سعد فضل) و (من قاموس الحب والصمت) . لكن الرمز ـ فى الحقيقة ـ ليس منفصلا عن التجربة الواقعية ذاتها؛ بقدر ما هو جزء منها؛ متصلا بها ومضيفا إليها.

وقبل أن أتعرض للرؤية التشكيلية لقصص المجموعة؛ أحب ـ فى البداية ـ أن أحدد المحاور الرئيسة التى قامت عليها الرؤية الفنية لتجارب المجموعة . وتلك المحاور هى:

١ ـ الحب
٢ ـ الاغتراب الإنسانى
٣ ـ المرأة
٤ ـ الوطن

★ **المحور الأول : الحب**

فى قصة (رائحة الخريف) يُعبر الكاتب عن تجربة حب تتخلق وتنمو فى لحظة سحرية من الزمان؛ من خلال تلك المصاحبة المستمرة مع ساعات الحب ، والعشق ، والعناق. لكن التجربة تنتهى وتموت عندما تتوالى الأيام حاملة سرها الذى لم تتضح طلاسمه، حتى سقطت أوراق الأشجار مصفرة ذابلة؛ ونلاحظ أن سقوط الأوراق الخضراء يسير فى خط متواز مع قدوم الخريف، برغم أن الأوراق كانت يافعة، بينما التجربة تتخلق فى بداياتها . فالتجربة (الحب) كانت كالأجنة التى بدأت طريقها ـ مع الربيع ـ نحو الاكتمال والتحقق بداخل أحشائها ؛ لكنها فى النهاية تزول وتتلاشى فى ذات المكان الذى بدأت فيه رحلة التخلق والنمو (نهر النيل) بل تموت ولم يكن للبطل صاحب ومحور التجربة التى عاشها بكل وجدانه شاهد ـ لاحظ الدلالة الكامنة وراء الكلمة ـ «يشهد عليه بين الشواهد التى كانت ترتفع خلفهما فى سموق حزين، تحت أضواء النجوم التى بدت متخاذلة وغائبة» ص ١٣.

ونجد إرهاصات لهذا المحور فى قصص أخرى ـ وأعنى بالمحور ذلك الحب الذى يكتمل ثم يموت فجأة ـ مثل قصص: (رحلة فى فنجان شاى ـ الكلمات المتقاطعة المتفرج ـ من قاموس الحب والصمت ـ الموناليزا ـ النزيف ـ الخطوبة).

فالأبطال ـ جميعهم ـ يؤمنون بالحب إيمانا عظيما يصل أحيانا إلى حد الهوس، كما فى قصة (النزيف)؛ لكنهم لايعيشونه؛ إما بإرادتهم كما رأينا بطل قصة (رحلة فى فنجان شاى) وبطل قصة (المتفرج) وبطل قصة (من قاموس الحب والصمت) و(الموناليزا). وإما نتيجة ظروف لا يملكون حيالها شيئا كما فى قصة (الكلمات المتقاطعة) وقصة (الخطوبة).

والكاتب أثناء تعبيره عن ذلك الحب المجَّرد؛ يصل إلى حد الاسراف الرومانسى ـ إن صح التعبير ـ كما هو واضح فى بعض عبارات قصة (رائحة الخريف) مثل:

«تفتحَّت المعانى التى كانت تبدو غامضة فازهرت عشرات الورود الملونة التى نقعت فى الندى الصباحى؛ وامتلأت الحديقة الجميلة التى كانا يتسابقان على حشائشها الخضراء والمصفرة تحيطهما مشاعر الرغبة فى التواصل والامتزاج» ص ١٠.

وأرى أن ضرر تلك التعبيرات التى تدور فى فلك الرومانسية يكمن فى إحالة القهر نتيجة لعدم التواصل؛ والاحساس بالهزيمة نتيجة لعدم الاكتمال إلى أسباب رومانسية؛ وليس إلى أسباب واقعية.

وما يؤكد ما ذهبنا إليه؛ أن الكاتب عندما تناول هذا المحور فى قصص أخرى ـ ولو بشكل ثانوى ـ لم يقع فى هذا المأزق؛ لأنه لم يقصد إلى هذا اللجوء قصداً؛ بل جاء من خلال تجربة واعية، استطاعت تلك التجربة أن تبرر هذه الأسباب الواقعية للأزمة التى نتحدث عنها.

وإذا كنا نعتبر بقايا الرومانسية فى هذه القصة عيبا قد وقع فيه الكاتب؛ فإن سبب هذا ـ فى اعتقادنا ـ هو ذلك الواقع الذى

يتحرك فيه الكاتب؛ بل المرحلة التى شكلت رؤيته للواقع ـ كما ذكرت فى بداية الدراسة.

إن هذا الجيل؛ يحاول أن يواجه الواقع مواجهة مباشرة؛ على عكس جيل الستينيات والذى حمل ـ بعض كتابه ـ بقايا الرومانسية ويرجع ذلك إلى أن الثورة لم تستطع أن تقتلع ـ على حد تعبير د. سيد حامد النساج ـ ونحن معه «كل الجذور للقيم الهابطة، والفكر المتخلف؛ والعلاقات القديمة من عقول وأذهان الطبقات المخلوعة أو التابعة لها». (٤)

ونجد إرهاصات لهذا الاستخدام الرومانسى فى قصة (رحلة فى فنجان شاى)؛ حيث نجد بطلها يتذكر ما حدث بينه وبين فتاته منذ عشر سنوات كان يحبها .. وكانا معا فى الجامعة؛ كانت له آراء فى الزواج منعته من الاقتران بها برغم حبه لها . والبطل فى رحلة تذكر الماضى الجميل مروراً بالحاضر الذى يشعر فيه بالجفاف ـ جفاف المشاعر ـ «لمست أصابعى أصابعها .. شعرت برعشة خفية تسرى بداخل جسدى، كنت أود أن أنظر إليها فقط دون كلام؛ شعرت بأن قاموسى اللغوى يعجز عن التعبير عما يجيش بنفسى» ص ٢٦.

ـ تزوجت فتاته من ثرى عربى ثم انفصلا؛ والكاتب يركز على تلك المشاعر الانسانية الناجمة عن تلك العلاقة فى الماضى، وآثارها فى الحاضر. لحظة لقاء البطل بتلك المرأة التى عرفها من قبل، فتاة جميلة. هى تريد أن تؤكد ذاتها بالبحث عن عمل، وهو يؤكد ذاته بحب المرأة دون أن يقيم معها كيانا اسمه الأسرة بوسيلة هى الزاوج.

«كنت أخشى جسدها وشفتيها ، الرغبة فى التمرد والثورة،

لم تتجاوز الرابعة والعشرين، أهازيج الحب والفن والطموح، وأغانى الصبا والمغامرة . وددت أن أكلمها عن ذلك حتى أجمع ما أطمح إليها معها؛ كانت غائبة بداخل نظرتها الموروثة للزواج، خشيت بعمق الهوة التى سوف تطوى أحلامى . لم أستطع التجاوب مع فكرة الأطفال والأسرة؛ تمثال حبنا لم يكتمل بعد».

فالبطل ـ هنا ـ ضحى بحبه بإرادته هو؛ وليس بفعل خارجى بعيد عن إرادته الحرة.

الحب فى زمن الانفتاح

وعن ذلك المحور ـ أيضا ـ تدور قصة (الكلمات المتقاطعة) بطلها المجند فى الجيش؛ يحب تلك الفتاة التى يخشى عليها من ذلك الآخر؛ الذى يريد أخذها بما يملك من مال برغم أنها تحب المجند البسيط؛ إلا أنها تتحول نتيجة لذلك المتغير الرهيب الذى أفرز سلوكاً مهترئاً؛ ومشاعر مزيفة؛ وقيما جديدة؛ وأعنى بالمتغير (الانفتاح الاقتصادى) هذا الذى جعل الآخر ثريا؛ يملك العربة والشقة وكل شىء؛ وهو لم يكن شيئا من قبل، إنهم يسرقون أحلام الفقراء والبسطاء فى الحب؛ لأن الآخر يملك وسائل إحباط الحلم ولو كان بسيطا! رآها البطل فى صحبة الآخر «كان يرفل فى ملابسه اللامعة، وصوته الأجش؛ ونظراته الجسور» ص٤٣ . كان أبوه يسرق الأكفان من المقابر كما تذكر الجدة؛ لكن زمن الانفتاح ساعد على ظهور تلك الطبقة الجديدة. وإخفاق تجربة الحب فى هذه القصة جاء خارجا عن ارادة البطل ، وهذا هو القهر بعينه. لأن الحب فى زمن الانفتاح أو بمعنى أشمل الحب فى المجتمع الرأسمالى، كالسلعة تماما يباع لمن يدفع أكثر . أما الحب فى المجتمع الاشتراكى؛ فهو العطاء

دون محاولة للأخذ. قيم جديدة استطاع أن يعبر عنها الكاتب (شمس الدين موسى) وتلك التيمة هي التي وجدناها - أيضا - في قصة (الخطوبة) حيث استطاع العريس الثاني الموظف المرتشي في علانية أن يأخذ الفتاة من العريس الأول: البسيط صاحب القيم . لا يهم مصدر الثراء؛ بقدر مايهم جانب الثراء نفسه. تلك - أيضا - قيمة جديدة أفرزها مجتمع السبعينيات؛ خاصة ما بعد عام ١٩٧٤م - عام الانفتاح الاقتصادي - إذن فانعكاسات مرحلة السبعينيات على تجارب القصص التي كتبها القاص في الثمانينيات واضحة وبيِّنة.. ولأن البطل في قصة (المتفرج) لايهتم بشيء لشعوره الدائم بالاغتراب والإحباط؛ فإنه لم يجرب حب الفتيات أو الرقص في الحدائق أو زيارة المتاحف أو السفر ... إلخ . إذن فهو هروب اختياري نتيجة قهر اجباري يعيشه ويلمس مشاعره وأحاسيسه؛ فقد كان دائم (التأمل في حياة سكان الأدوار السفلى) ص١٩.

حتى عندما توصلت زميلته في العمل - التي شعر نحوها بالحب - وأسرته بوجودها وشخصيتها إلى تشخيص حالته؛ قذفها بأقذع الألفاظ وسقطت كلماته التي كانت تحمل الرنين في فوهة الآمال المكبوتة ص٢١.

المحور الثاني : الاغتراب

الاغتراب بمفهومه البسيط هو (الانسلاخ من المجتمع والعزلة أو الانعزال، وقد يضاف إلى هذا الاخفاق في التكيف مع الأوضاع السائدة في المجتمع واللامبالاة وعدم الشعور بالانتماء؛ وأيضا انعدام الشعور بمغزى الحياة). والانسان المغترب هو الذي لايحس بفاعليته ولا أهميته ولا وزنه في

الحياة؛ وإنما يشعر بأن العالم غريب عنه؛ يوجد بعيدا عنه وفوقه؛ حتى ولو كان من خلقه هو . فعلاقة الانسان «المغترب» بالحياة الاجتماعية هى كعلاقة الانسان البدائى بالصنم يخلقه أو يصنعه بيديه ثم يرفعه فوق نفسه ويتحول إلى مجرد عبد له لا تخلو علاقته به عن عبادته، وبقدر ما يتفانى الانسان فى عبادة الصنم الذى قد يكون الدولة أو الأسرة أو أية مؤسسة اجتماعية أخرى يزداد خضوعه له، ويزداد إحقاره لنفسه أى تقليله من شأنها؛ بل وتحقيره لها. (٥)

ـ فالكاتب (شمس الدين موسى) يُقدم لنا فى قصة (المتفرج) بطلا لايواجه أى شىء، برغم ثقافته ،وبرغم علمه ببواطن الأمور؛ إلا أنه بطل سلبى على كل المستويات؛ حتى على المستوى العاطفى، وهو أشد المستويات التصاقا بنفسه. إنه فى مواجهة الآخرين ، وفى مواجهة الأشياء المحيطة به؛ بل وفى مواجهة الحياة من حوله يصبح كالمتفرج .. متفرج على كل شىء . يقول عنه راوى القصة (صديقه):

«لم يعرف عنه فى يوم حبه للتمايز عن الآخرين. كانت جوانب التمايز فى حياته ملحوظة؛ لمن يقترب منه ويتأمله بدقه؛ وكانت تتمثل فى نوع الحياة التى يحياها؛ ويعمل على اخفائها بقوله ـ اننى لست مسئولا عن ذلك» ص١٠.

ـ لكن الكاتب لم يقدم لنا أسباب هذا السلوك؛ أو أسباب هذا الشعور بالاغتراب الدائم . لأنه ركز على سرد التفصيلات؛ التى جاءت تعبيرا عن الشخصية من الخارج؛ دون الولوج بداخلها . الأمر الذى لم يعط الكاتب فرصة لوضعها فى جدل مع الواقع حتى يُظهر عنصر المأساة وهذا ما نلمسه كذلك ـ بشكل أو

بآخر ـ فى قصة (سعادة البيك) حيث يتتبع الكاتب رحلة صعود موظف كبير، مركزا على سلوكه الغريب والشاذ داخل تلك المؤسسة التى يعمل مديرا بها. فهو واحد من هؤلاء القلائل العظام الذين وصلوا إلى مناصبهم بموجب القرارات الجمهورية؛ هو شغوف بأن يناديه الناس ب(سعادة البيك)؛ عبادته لهذا الوثن الموروث جزء من اغترابه عن الآخرين؛ بل واغترابه عن نفسه، فهو غير متوائم مع الآخرين مثلما هو غير قادر على التواؤم مع نفسه، شغوف بالفتيات الصغيرات؛ وبرغم هذا فهو عاجز عن اقامة علاقة سوية مع احداهن؛ برغم أنه يتدخل فى كل شىء يخصصهن إلى الحد الذى دفع بسكرتيرته إلى ترك المصلحة بعد أن أحبت وتزوجت. وهو كما هو لايتغير. إنه تعبير من الكاتب عن الدونية ـ إن صح القول. وسعد فضل فى قصة (كوابيس سعد فضل) يشعر بذلك الاغتراب نتيجة للغربة خارج الوطن بحثا عن أسباب الحياة التى لم يجدها فى وطنه؛ فترك الزوجة التى لا يشعر بالتواصل تجاهها ولاتشعر هى ـ بالتبعية ـ بالتواصل تجاهه. إنه اغتراب مشترك بين الاثنين : الزوج/ الزوجة. (سعد فضل) رحل إلى تونس يكتب فى عدد من الصحف غير المعروفة هناك. زوجته (سعاد همام) سيدة أعمال ... نتعرف على أزمة (سعد فضل) من خلال صديقه (راوى القصة)؛ بالاضافة إلى الأوراق التى أرسلها من غربته إلى صديقه؛ وتلك الأوراق تُعد بمثابة (معادل موضوعى) لتجربة سعد فضل فى الحياة؛ وما نحسه من قهر الواقع على نفسه. اتخذت جانبين: أولهما: محاولة التعبير عن النفس من خلال عبارات موحية وناقلة لما يحسه ويشعر به (سعد فضل) بالفعل.

يقول:

«الانسان والحلم شيئان متلازمان فى الغربة؛ وما الاحساس بالغربة إلا نوع من الوجود داخل الغياب، أو الغياب داخل الوجود ذاته . والبعد عن الناس؛ والأماكن؛ والروائح إنما هو كمحاولة لقهر الزمن كى يكون غريبا .. وبين بعض هذا وكله لابد أن يتحول الحلم غير المكتمل والغامض المريب الذى نسميه «الكابوس» وهو الحلم الذى يتعلق داخله الانسان بين السماء والأرض؛ ويظل معلقا بعد شنقه بحبال الحلم غير المرئى الذى كان يظنه القنطرة التى سيتجاوز عبرها المستحيل ليصل إلى الممكن؛ وخلال ذلك الشنق الحلمى؛ يكون الكابوس المخيف والغامض» ص٨٢/٨٣ .

ـ ثانيهما: كابوس الثعبان وما يحمله من دلالة احساسه بالغربة وبأنه محاصر حصارا لابد أن يستسلم له حتى النهاية؛ فهو لايملك من أمر نفسه شيئا يدفعه نحو المقاومة . والكاتب يعبر عن حالة الاغتراب بمدلولها النفسى ، والغربة بمدلولها المادى المحسوس.

المحور الثالث: المرأة:

يعد التعبير عن المرأة فى قصص المجموعة محورا أساسيا؛ إن لم يك فى كل قصص المجموعة فهو موجود فى أكثرها. والتعامل مع هذا المحور يتخذ أبعادا مختلفة ومتباينة . فى قصة (الموناليزا) نجد الرغبة فى الخروج من دائرة المرأة. وفى قصة (الخطوبة) نجد العكس تماما، وأعنى: الدخول إلى دائرة المرأة . وفى قصة (النزيف)نجد حلم التواصل مع المرأة.

وفى قصة (من قاموس الحب والصمت) يتصاعد التعامل مع المـرأة (الانثى) وصـولا إلى المـرأة بمـدلول (الوطن)؛ وفى الحقيقة فإن تعدد المعالجات لهذا المحور الواحد أدى إلى ثراء التجارب، وأنقذها من رتابة التعامل الآحادى فى الرؤية.

أ ـ الخروج من دائرة المرأة :

فى قصة (الموناليزا) يتحدث الراوى عن تلك الفتاة (الفنانة التشكيلية) أثناء لقائه معها فى المعرض الفنى . وكيف أنه يحاول فهم طبيعة شخصيتها، وهو قد فهم تلك الطبيعة فهما خاصا جعله يقرر «أن لايكون بينى وبينها حب؛ فهى من نوع خاص، استغراقها فى ذاتها؛ وشموليتهاتطويان كل شىء . وإن أى شىء فى حياتها سيكون عابرا فيما عدا شىء واحد؛ هو حبها للفن وذاتها التى تجسد فيها تعبيراتها؛ وإننى فى النهاية لا يمكن أن أضحى بصداقة دائمة لصاحبة تلك الروح المشعة لقاء ما هو عابر؛ ومؤقت» ص٩٨/٩٩.

ولهذا السبب وحده يقرر ضرورة الخروج بسرعة من دائرتها.

والكاتب يؤكد على قيمة حب الفن الذى لا يعادله حب. فحب الأنثى لذاتها، ربما ينتهى، أما حب الفن فباق . وإن الصداقة فى أحيان كثيرة أبدية، الفتاة فى القصة من ذلك الجيل الذى عاش هزيمة ١٩٦٧؛ انعكست تلك المعايشة على سلوكها وعلى نظرتها للحياة؛ وأسقطت كل هذا على تلك اللوحة التى رسمتها.

والبطل يشعر أن الفتاة جزء من هذه اللوحة (ربما يكون وجه الفلاحة الصبية بملابسها الزاهية وشعرها المصفوف وسط رأسها) ص ٩٧.

ب ـ حلم التواصل مع المرأة :

البطل فى قصة (النزيف)ـ وهى من أجود قصص المجموعة إذ تمتاز بالولوج داخل نفسية بطلها - (عبده) وصولاً إلى تشريح مشاعره بشكل انسانى، تعبيرا عن أزماته وعذاباته . فهو قد ترك عمله للمرة الأخيرة، مفضلا المعاش المبكر على الوظيفة التى كرهها. وصديقه يحدثنا عنه حديثا يغلفه الشجن، فهو لا يفهم تصرفاته فدائما هو يحتاج إلى المال؛ لكنه لا يطلبه. قرر السفر للخارج حتى يستطيع الاقتران بأجمل امرأة فى العالم ! برغم أنه من العازفين عن السفر للعمل فى الخارج (لم يكن لهذا التغيير من تفسير سوى رغبة حبيبته، عرف منه أنها مطلقة؛ وأن أباها هو السبب فى سلبيات حياتها لأنه لايرى فى الحياة سوى حفنة من المال) ص١٠٧ .

يعيش (عبده) وحيدا فوق سطح عمارة عالية (كان حبه للتمائم الفرعونية، والكتابات التاريخية، موازيا تماما لحبه وتقديره للنساء الجميلات على وجه الخصوص. لكنهن دائما ما كن ينفرن منه هربا من حياته البسيطة، لم تتعمق واحدة داخل حياته كى ترتبط به ارتباطا كاملا) ص١٠٨.

وبالرغم من هذا فهو متعلق بتلك المرأة التى لانعرف على وجه اليقين من هى ؟! ومن تكون؟! يطلق عليها (أجمل امرأة فى العالم!) . إنه حلم التواصل الدائم مع المرأة ... المرأة/ الحلم؛ والتى تنتشله من عذاباته، ومن وحدته وترفعه فوق كل الظروف والإحباطات؛ والصديق يعلم فى قرار نفسه أن (عبده) يعيش ذلك الحلم المستحيل . فأراد أن يعاتبه ويقدم له صورة سعاد التى

وضعها داخل كتاب بعد أن كتب أسفلها عبارته المأثورة (أجمل امرأة في العالم) لكنه طوى الكتاب وقذف به بعيدا لإحساسه بأن حلم التواصل مع المرأة؛ حلم مستحيل ما دام البطل لا يملك أسباب تحققه.

جـ ـ الدخول إلى دائرة المرأة:

على عكس العنصر (أ) نجد هذا العنصر الذى تمثله قصة (الخطوبة) وفيها يتعرض القاص (شمس الدين موسى) لنمطين مختلفين ـ هما على النقيض تماما ـ فى مواجهتهما المرأة ... ومحاولة الدخول إلى دائرتها . كيف الدخول إلى دائرة المرأة فى زمن لا يعرف للمشاعر وزنا وللقيم النبيلة فضلا؟ بل هو زمن تغلبت الماديات فيه على الروحانيات، أو قل هو زمن مادى بحت لا يعرف للمشاعر الانسانية وجودا . والقصة محاولة للاجابة عن السؤال السابق.

ـ النمط الأول: يمثله ذلك العريس الملتزم، المحب والذى اشتعل بداخل نفسه «ذلك الاحساس المبهم الذى أشع البهجة فى وجوده الداخلى . كاد يتصور الجنس الآخر من خلالها ولايرى النساء إلا مقارنة بأوصافها» ص١١٦، وهو فى محاولة الدخول إلى دائرتها «بدأ يعمل على أن يمتزج بداخل دائرتها، ويعيش فى الأجواء التى تعيشها؛ متخذا من ثقته فى نفسه وعواطفه تجاهها معولا كبيرا للتأثير فى شخصيتها؛ ومعالجة النواحى التى لاتعجبه حتى تتطابق وتتواءم معه» ص١١٧

ـ يحلم أنه (سيبنى معها حلمه القديم. سيقرأ معها ما تقرأ؛ ويفعل معها ماتفعله؛ سيكونان معاً دائما؛ سيكمل ما يظنه

ينقصها) ص١١٩. لكنه في مواجهة إعراضها عنه؛ بدأ يحاول الابتعاد .. الابتعاد القاسي.

ـ النمط الثاني: يمثله ذلك العريس الذى لايحبها، بل هو قد رأها مصادفة، يعمل موظفا بالجوازات . مرتش ... لم يكمل تعليمه الجامعي . هو على النقيض تماما مع مشاعرها . بعكس الخطيب الأول . لكنه يعد أهلها بأنه سوف يملك سيارة ، وأن لديه شقة تمليك؛ ومرتبه كبير نتيجة لما يأخذه كهدايا، وأموال (كانت تساعد الأعمال كى تسير فى طريقها الطبيعى. كانت الابتسامات تتناثر على الوجوه) ص١٢٥.

ـ هذا النمط قد كسب القضية؛ واستطاع أن يدخل فى دائرة المرأة السلعة، إنه نمط سائد فى مجتمعنا؛ ينبهنا الكاتب إلى خطورته.

د ـ المرأة الوطن :

يقدم الكاتب فى قصته (من قاموس الحب والصمت) بطل القصة معبرا عن أحاسيسه تجاه تلك المرأة التى أحبها يوما ما، لكنها ذهبت بعيدا عنه؛ وعن الناس الذين ارتبطت بهم؛ وكانت دائما ما تطلب منه أن يحدثها عنهم؛ ذهبت خلف الأسوار. البطل من خلال تيار شعوره يسترجع بعض الأحاسيس المتعلقة بارتباطه بهذه المرأة؛ ويتصاعد هذا التيار إلى درجة أن تتحول المرأة من مجرد امرأة تحمل دلالة أحادية كونها (أنثى) إلى أن تصبح المرأة تحمل دلالة أعمق برمز (الوطن). وهذا التناول فى النظرة الأعمق والأشمل فى التجربة، هو الذى يدفع تيار الشعور من كونه تعبيرا عن ما هو ذاتى إلى

تعبيره عن ما هو عام. يقول: «تذكرت سنوات السجن التى حكى لى عنها صديقى الشاعر . قالوا إنهم كثيرون . تعلقوا فى حبال الرفض والثورة . لقد نفخوا فى وجوههم؛ كذّبوا الزيف الذى يتصاعد فى كل مكان . انصهروا معا؛ ذابوا كموجه رقيقة فى بحار الظلمة . الأسوار عالية .. الخ» ص ٦٢ . الاحساس الدائم بالمراقبة. مراقبة الضوء .. الشاعر الملتزم بالقضية.

المحور الرابع : الوطن :

عن هذا المحور نستطيع أن نحدد أنه لايوجد فى قصة بعينها؛ بقدر ماهو موجود فى الرؤية الشاملة، لتجارب هذه المجموعة كافة؛ فالكاتب عندما يكتب عن الحب. عن الاغتراب. المرأة. لا يكتب عنهم بمعزل عن ذلك الكيان المتصل بكل هذا؛ ويتمثل هذا الكيان فى الوطن الذى يتغلغل الشعور به فى نفوس أبطال القصص . برغم عزلتهم وبرغم حالة اغترابهم وغربتهم . إنه الرمز الأكبر، لكل مايريد الكاتب أن يعبر عنه.

* * *

وعن عنصر التشكيل الجمالى فى مجموعة (النزيف) للقاص (شمس الدين موسى) . نرى أن الكاتب قد خرج على النمط القديم للقصة بمعنى أنه لم يلتزم بالحبكة التقليدية والتى كانت تستمد بناءها من حبكة قائمة على صراع ومؤدية إلى فعل . بقدر اعتماده على الصراع الداخلى للشخصية مستفيدا من منجزات القصة الحديثة خاصة فى جانب أسلوب تيار الوعى . بالاضافة إلى أن الفعل فى قصص المجموعة لم يعد متسلسلا ومتعاقبا بقدر ما كان فعلا متوترا ومتوائما مع الموقف ذاته .

وهو لم ينته بحسم الصراع، بل ظل الصراع قائما لشمول الرؤية . وعدم حسم الكثير من القضايا على مستوى الواقع الفعلى ذاته . والقصص قد تمتعت بذلك الثالوث الذى حدده الناقد (توما الأكوينى) واعتبره لازما للفن وأعنى به: الوحدة والتناغم والوضوح.

وعندما أقول إن الكاتب قد خرج عن نطاق القصة التقليدية وصولا إلى ما طرحته القصة الحديثة من انجازات تجديدية . فأنا أعنى بالحداثة: أن يكون الكاتب راغبا بكتابته أن يُحدث تغييرات عميقة فى إحساس الناس بأنفسهم «حقوقهم وواجباتهم؛ وفى احساسهم بالدنيا من حولهم؛ معانى الحق والحرية والجمال؛ والباطل والعبودية والقبح؛ وفى إحساسهم بالعلاقات التى تتجسد فيها المعانى: اللون والصوت والكلمة والجملة والأسلوب؛ وهندسة البناء القولى وما إلى ذلك». (٦)

ولنا بعض الملاحظات على استخدام اللغة فى المجموعة منها:

تكرار الفعل (كان) فى سطر واحد ثلاث مرات فى قصة (رائحة الخريف)، وكذلك فى قصة (الكلمات المتقاطعة) عمل على نقل الإحساس بالجملة القصصية من كونها جملة تعبيرية إلى جملة تقريرية؛ لأننا نعلم – منذ البداية – أن مايحدث قد تم فى الماضى؛ والتكرار لن يضيف شيئا جديدا إلى علمنا السابق.

(المعانى التى كانت تنبثق خلف بعضها .. كانت تندفع كنهر كان يمر ... إلخ).

– أيضـا التكرار فى اعطاء المعنى الواحد كما فى قصة (الكلمات المتقاطعة) هذا التكرار يؤدى إلى رتابة التعبير القصصى فى فن يحتاج إلى إعطاء دلالات جديدة من خلال التعبيرات المتواترة . مثال: يقول الراوى:

«لم يكن يسترد أنفاسه قبل أن يعرف أنه لم يحضر» ص٣٨ ثم تكرار هذا المعنى بقوله:«ولا تهدأ نفسه إلا عندما يعلم أنه لم يحضر طوال فترة انقطاعه عنهم» ص٤٠.

– لجوء الكاتب إلى الأسلوب الخبرى فى قصة (سعادة البيك) أفقد التجربة حيويتها لغلبة اللغة المباشرة فى نسيج التجربة.

مصطفى الأسمر
(الصعود إلى القصر)*

* يهتم القاص «مصطفى الأسمر» فى مجموعته القصصية (الصعود إلى القصر) بالأفكار المجردة، تلك الأفكار التى تنطلق من الواقع المعيش انطلاقا غير مباشر، فلا تتصادم معه، بقدر ما تهتم بالبحث عن القوانين العامة التى تحكم حركته ، القوانين السياسية والاقتصادية، وإن غاب البعد الاجتماعى عنها: الأمر الذى أدى - بالضرورة، وتبعا لهذا التجريد - إلى الاهتمام بالرمز فى القصة، لأن الرمز وسيلة الكاتب لفضح وتعرية الواقع، وإذا كانت الفلسفة قد ربطت مابين الأفكار المجردة والرمز، فإن الأدب قد استفاد من هذه الناحية إذ اتخذها «وسيلة لتجسيد وتوصيل التجربة الفنية فى صورة مكثفة ومركزة لها نفس الشحنة الشعورية التى تميز التجربة». والإنسان فى مراحل الثقافة الإنسانية الأولى «كان يتلمس طريقه وسط غابة من الرموز والأساطير والاستعارات نحو الأفكار المجردة، وكان الرمز وسيلته الأساسية لاستشفاف معنى الكون، والدلالات الروحية للأشياء المحسوسة».

★ ***تجليات اللغة الرامزة:***

هذا البعد نراه منعكسا على لغة المجموعة، فاللغة فى قصص (الصعود الى القصر) لغة رامزة، حوَّلت التجربة إلى تجربة رامزة أيضا، بحيث إن الكاتب (مصطفى الأسمر) لم يهتم

برسم الشخصية أو المكان أو الزمان أو اسم البطل بقدر اهتمامه بالتجربة ذاتها فى شكلها الذى جاءت عليه، ونراه يلجأ إلى الإطار الفانتازى فى بعض قصصه، يضمنه أفكاره تلك.

وتتضح هذه النقطة فى قصص: (الصعود إلى القصر /النداء /تواصل /اليوم ٨٦٤٠٠ ثانية)

- فى قصة (الصعود إلى القصر) يتعرض لفكرة الفراغ السياسى، فالرجل فى القصة يتعرض لصعوبات كثيرة قبل صعوده إلى القصر، قصر الحاكم، يصعد لتقديم مظلمة، عندما يقترب من الصعود يكتشف ضياع المظلمة أو سرقتها. ورغم ذلك نراه مصرا على الصعود معتمدأ على إلقاء الشكوى شفاهة وعندما يصعد يجد الحجرة خالية، ولاشيء.

- وفى قصة (النداء) يشعر بطلها أنه مطارد بذلك الصوت الذى ينادى عليه، ويعرف عنه كل شيء، الأشياء الظاهرة و الأشياء الخافية. هو وحده يسمع هذا الصوت، يحاول الهروب منه، ولكنه لايستطيع. يستمر ويصمم على المقاومة لأنه إن لم يكن قد خرج فى الماضى حقيقة أو حلماً ، فسيخرج فى الحاضر وأيضا فى المستقبل، وانه قد انتوى فعلا أن يتوه برغبته وإرادته.

- وعلى هامش الحدث الأصلى يلجأ الكاتب إلى حدث فرعى يجيء بضمير المتكلم وهو (صوت البطل ذاته) رغم أن الحدث الأصلى يجيء بضمير الغائب وهو صوت الراوى (الراوى عن الغير). وبذلك التكنيك يعطى احساسا بأن هناك شيئا متوترا يحدث فى الحالة الحاضرة تعبيرا عن حالة الغياب.

وتلك خاصية لمسناها فى قصة (الصعود إلى القصر).

ـ والبطل فى قصة (تواصل) يلمح صديقا له على الجانب الآخر من الطريق، ويريد ان ينتقل إليه عبر الشارع، لكن إشارة المرور تمنعه، كذلك الشرطى، حين يمر الموكب الرسمى، الذى يحرر له مخالفات عديدة بحجج مختلفة. وفى النهاية يحكمه الشعاع الأحمر بكل طاقته، ورغم الحصار الذى لقيه أثناء العبور إلا أنه عبر . الكاتب يعبر عن رغبة الإنسان فى التواصل مع الآخرين، عجزه عن إحداث هذا التواصل لأسباب خارجة عن إرادته هو، ولكنها من صنع الآخرين، والآخرون فى هذه القصة (الشرطة وما تمثله من رمز للسلطة). وفى قصة (اليوم ٨٦٤٠٠ ثانية) يتتبع الكاتب (مصطفى الأسمر) رحلة الإنسان فى يوم كامل (٢٤ ساعة) بطلا يشعر بالحصار، فيتحول الواقع أمامه إلى شىء لايمت إلى الواقع ـ نفسه ـ بصلة.

يُصبح الواقع فانتازيا فى عقله، لايشعر بوجوده وسط الحصار النفسى الذى يحياه، ولكننا لانعرف سببه بالضبط (منطقية الحدث!).

– وفى نهاية القصة يرغب بطل القصة أن يجد قبره يطمئن إلى دفنه، إنه الإحساس بالعدمية نتيجة للحصار، لكنه غير مسبب فنيا.

ـ وتلك التجارب التى اتخذت من الفانتازيا إطارا لها، اتخذت من الرمز أداة لها فى التعبير، لأن الرمز ـ فى طبيعته ـ ماهو إلا مظهر من مظاهر اللغة ـ على حد تعبير د. محمد مندور ـ واللغة وسيلة للإيحاء.

★ الآخرون سبب المأساة :

ـ لانستطيع القول إن أبطال (مصطفى الأسمر) انهزاميون، ولكنهم مقهورون بالآخرين، هم فى حالة مقاومة دائمة، وبصرف النظر عن درجة ثقافتهم وموقعهم من السُلم الاجتماعى. فى قصة (كل شىء لهم) يعُالج الكاتب موضوع القهر الاجتماعى والاقتصادى معا، يتعرض لهؤلاء الذى يعملون على تجويع غير القادرين . يسرقون اللقمة من أفواههم (صراع أبدى بين الغنى والفقير ... بين القوى والضعيف) عبَّر عنه الكاتب بشكل بسيط وبتجربة واقعية تماما. إذ إن الصدفة وحدها قد أدت ب(كواء الطرابيش) الذى بارت مهنته وباع دكانه وبضاعته إلى أن يمتهن تلك المهنة البسيطة وهى شراء اللحم للآخرين مقابل خمسة قروش عن الكيلو . ونراه يزاحم ويتقدم فى الجمعية مقابل هذا الثمن، وبالفعل يمارس هذا العمل، ويكتشف أن هناك آخرين يمارسون معه نفس العمل، يصاحبهم ويدعونه للجلوس معهم فى المقهى ليلا (عالم الفقراء). وفى نهاية القصة لا يستطيع أن يشترى لنفسه لحما لأن رجلا أعطاه ثمنا لكيلو من اللحم ثمن ربع كيلو فقط ، وزاده قرشا على الثمن، أعطاه اللحم وذهب إلى البيت لكى يأكل غذاءه التلقيدى ـ على حد تعبير الكاتب ـ ص٤٤ .

ـ والبطل فى قصة (سجين التيه) ليست له سمات وجودية، ولكنه يحمل بعض ملامح البطل الوجودى، لأنه يُحس أن الجحيم ـ كما قال سارتر ـ هم الآخرون، نراه يهرب ناحية القطار، ينظر إلى وجوه الناس، وعندما نظر أحس أنه لايمكنه التوائم مع

هذه الوجوه ولو لبضع ساعات، فرفض الركوب، لخوفه من أن يصطبغ بصبغتهم ويتحول إلى مسخ بلا ملامح، ونراه يفضل الوحدة والاغتراب على أن يقوم بفعل لايريده ولايحبه.

ـ وعلى العكس من بطل قصة (كل شئ لهم) يجئ بطل قصة (صوت) رافضا الاستسلام لهؤلاء الذين يملكون حق المنع وحق المنح، فهو صاحب عربية (كارو). يحمل بطاقة انتخابية، يحاول أن يستثير حماسه أحد التابعين لمرشح ما، ولايريد الرجل (البطل) أن يقوم بانتخابه، يُلح عليه الآخر، ملوحا بأنه هذا المرشح (محسن على الفقراء) لكن صاحب العربة يعرف لمن سوف يُعطى صوته، وتنتابه مجموعة من الأحاسيس يقرر بعدها أنه لن يُعطى صوته لأى شخص، فقط عليه أن يسرع حتى يشترى (التموين) ونراه يتخيل أن المرشح الذى يتهافتون عليه ربما يفوز فيقرر الإسراع لكى يُعطى صوته للآخر الذى جاء من أجله مضيعا الفرصة على هذا المرشح الزائف.

ـ الآخرون لايريدون للعاطل فى قصة (العاطل) ان يعمل عملا يحبه هو بل يريدون أن يعمل عملا يحبونه هم، ومؤدى هذا العمل أن يرقص لهم كالمهرج كى يضحكوا ، لكنه لايستسلم لهم، لأنه يؤمن بقدرته على العمل وبعدم احتقاره لنفسه، فهو لم يمت بعد.

★ **حضور القضية السياسية:**

الكاتب (مصطفى الأسمر) ـ وكما ذكرنا فى البداية - يتعامل مع الأفكار المجردة التى يرمز من خلالها للقضايا التى تحكم حركة الواقع، ومن هذه القضايا، القضية السياسية، فالقاص يملك الوعى، والرؤية الواضحة لحركة الواقع المعيش، هذا الوعى ينعكس على معالجته للموضوعات القصصية، وصولا

إلى مضمون شامل. ومما أضعف هذا الحضور - فى اعتقادنا - غياب القضية الاجتماعية عن القصص التى اعتمد فيها على الرمز. فالقضية الاجتماعية تُكسب العمل مصداقيته، وتقدم شخصيات من لحم ودم.

- غياب القضية الاجتماعية من القصص التى غلب عليها البعد السياسى المباشر، جعل بعض المواقف غير مبررة موضوعيا؛ وجعل الفكرة فى المقدمة، أكثر من الموقف القصصى ذاته. فعلى سبيل المثال فى قصة (الصعود إلى القصر) لانعرف محتوى المظلمة التى يحملها الرجل فى القصة، تلك المظلمة التى تدور من حولها كل الأحداث، إنها المعجزة والباعثة لكل المشاعر التى تنتاب الشخصية. بالاضافة الى أن غلبة الفكرة وسيطرتها على المعالجة أدت إلى وجود خلل فى البناء الفنى للقصة ذاتها فالكاتب عندما يروى قصصا هامشية على لسان بطل القصة، نجد هذه القصص الهامشية لاتُقدم جديدا يضاف إلى الفكر المحورية وأصبحت عبارة «سأروى لك ما حدث لصديقى» (الصفحات ٧ . ١١) وسيلة، وإن كانت تؤكد - على مستوى آخر - استفادة الكاتب من أسلوب الحكاية. وكذلك الفعل فى قصة (النداء) جاء استاتيكيا، لأن الخلفية الدافعة لنمو الحدث وتصاعده غابت عن التجربة. وتحت هذا البعد (حضور القضية السياسية) تجىء قصص: (الصعود إلى القصر/ النداء/ تواصل/ الطلقة وغصن الزيتون/ اللعبة).

* وشخوص هذه القصص يشعرون بالقهر السلطوى، مجرد شعور خارجى فهم لم يقفوا موقفا تصادميا مع السلطة، كما أن الكاتب لم يقف فى موقف تصادمى مع الواقع، فبدت حركة

الشخوص رموزا لحقائق عامة نرى فيها الشرطى ممثلا للسلطة القاهرة.

ـ فى قصة (الشرط) نرى الكاتب يتخيل موقفا يواجهه بطل قصته ، وهو أن يتحول طبق البيض إلى طاولة شطرنج، كان يتمنى أن يكون هناك ملك واحد ووزيران، على أن تملأ باقى الخانات جنودا وبهذا يتسع الطبق، ولكنهم رفضوا لأن سلوكه هذا معيب. إلا أنه يشترط شرطا، هو أن يحق له كجندى أن يصل فى لحظة معينة إلى مرتبة الملوك؛ وينعم بكل مميزاتهم ، فترسل له الجمعية أطباق البيض كبير الحجم، وكل القطع الممتازة والمختارة من الذبيحة. يظل يحلم، بينما هو على الجانب الآخر (محاصر بهذا الذى يملك دائما هزيمته). يعالج الكاتب فكرة جيدة مؤداها أن ما يتمناه الإنسان فى الصعود لايمكن أن يحقق طالما أنه لايملك شروط الصعود.

ـ ولذلك فإن الصغير سيظل صغيرا، من أجل أن يكون الكبير موجودا!! فالملوك قد نسوا الشرط الذى وضعه البطل من البداية، وهو أن يصبح ملكا مثلهم. لكنها معادلة صعبة تلك التى يضمنها شرطه.

* فى قصة (اللعبة) يُقدم الكاتب تجربة يمكن أن تعبر عن موضوع القهر، القهر السياسى بمفهومه العام، إذ يتعرض ـ من خلالها ـ لمجموعة من المثقفين يجتمعون عند بطل القصة فى مكان ما، تجيئه مكالمة تليفونية من شخص مجهول تأمره بضرورة الانصراف ـ ودلالة الموقف واضحة ـ ويعدد الكاتب نوعيات المجتمعين وعددهم أربعة أفراد من بينهم ذلك الشاب اليافع، الذى يكتب الشعر ، يمارس عليه صاحب المكان لعبة

التخويف والقهر، مستخدما أسلوب التحقيق، مما حدا بالشاب ـ في نهاية الأمر ـ إلى الانحناء، وتقبيل يد الرجل قائلا له (سامحني يا بيه)! لقد استعذب صاحب المكان اللعبة، إلى حد الاندماج فيها ، ونجاحه في توصيل الإحساس بالإرهاب والقهر إلى نفسية المثقف، والكاتب أراد أن يقول: إن أي شخص يمكن أن يمارس لعبة التخويف والارهاب، طالما أن هناك جهة تقف خلفه تساعده وتحميه، ومن السهل الحصول على اعترافات لأشياء لم تحدث أصلاً، لأن كل شيء قابل للتفسير، حتى السلوك الإنساني المعتاد والفطري يمكن إخضاعه للتفسير، وبناء عليه يحدث الاعتقال . لقد نجح الكاتب في استخدام أسلوب التحقيق بشكل فني لدلالته الواضحة. به استطاع ان يُطور الحدث ويُقوى الفعل.

* ويُعالج (مصطفى الأسمر) فكرة القتل، في قصته (الطلقة وغصن الزيتون). وكانت الرؤية السياسية في خلفية الموضوع؛ وبها يقدم الدلالة ويقدم الكاتب قصته معتمدا على مايشبه أسلوب الراوي الشعبي ساردا أن القتل ارتبط بأسباب كثيرة ومختلفة:

ـ فمرة يكون بسبب امرأة كما وجدنا في قصة الراوي الأول عن قابيل وهابيل وكيف أن قابيل قد طمع في زوجة هابيل فقتله حتى تصبح له المرأة وحدة.

– ومرة يكون بسبب امرأة أيضا، كما جاء على لسان الراوي الثاني ، عندما تخيَّل نفسه رئيس قبيلة مهيب، رأى الراقصة فأعجبته، حاول أن يأخذها، تحداه من هو أقوى منه، لكنه أصر أن يأخذ المرأة. فقتله، وانتابه بعد ذلك الخوف.

– ومرة يكون بحجة محاربة الغير طمعا فى ضم الممالك المجاورة من أجل بناء الامبراطورية الكاذبة ، كما سرد ذلك الراوى الثالث؛ الذى يحكى عن مدينة كان لها ملك حقق لها العدل والحرية والتنظيم، لكن جاء من ادعى أن هذا الذى الذى يحدث يعمل على إضعاف الدولة، لأن الحاكم أحال الرعية إلى قطيع من الأغنام، وبالفعل ينجح فى ذلك، ويكون القتل بحثا عن أشياء لا وجود لها، وليست حقيقية .

ـ ومرة يكون بسبب الحاكم الظالم الذى يجتث رؤوس الرعية بمن فيهم ذلك الولد غير الباحث عن السر وحده، والذى سار فى الطريق الوسط .

ـ وفى نهاية القصة يكون القتل بسبب الخلاف حول أشياء تافهة، كما حدث أثناء تصاريح الرواة أنفسهم على وضع نهاية لحكاية كل واحد منهم.

* استفاد القاص (مصطفى الأسمر) من أسلوب الحكاية، استفادة كبيرة، ظهرت تجلياتها فى العديد من قصص المجموعة، خاصة فى قصتيه: (الصعود إلى القصر/ الطلقة وأغصان الزيتون) . ونراه يستعين ببعض الجمل المألوفة والمرتبطة بالحس والوجدان الشعبى. أنظر مثلا قوله:

ـ إن رأسى ناشفة، وكثيرا ماأركبها .

ـ هذا طول (قصر فى الأصل) ذيل منكم (قصة الصعود إلى القصر). و(مصطفى الأسمر) لديه القدرة على إدارة الحوار بشكل فنى، كاشفا عن حس كوميدى، اعتمادا على الموقف القصصى، وتلك سمة نفتقدها فى كثير من إبداعاتنا القصصية المعاصرة. بالإضافة إلى استخدام لغة الحوار العامى داخل

النسيج اللغوى مثل: (ولما تخلى الناس عن عادة لبس الطربوش صفيت محلى، وبعت «العدة». والتعابير الشائعة مثل: «كان اليوم جمعة والناس تقول عنه إن فيه دائما ساعة نحس» ص ٢٩ (قصة: كل شيء لهم).

– هذا بالاضافة إلى تعبيرات أخرى مثل: استهبال (الصعود إلى القصر). أو تعبيره (البطل يركب رأسه).

– توافق اللغة مع الجو الفنتازى الذى يلجأ إليه ونذكر مثالاً ندلل به على هذه النقطة. فى قصة (النداء) يقدم جُملا تبدو عبثية، لكنها فى الإطار الفانتازى تحمل الدلالة من قبيل:

(تضخم صفح جلده حتى أصبحت كل حبة منه فى حجم البطيخة الكبيرة، ناء جسده بحمله فتهالك فوق الفراش، ولايقدر على صلب عوده) ص٢٤(قابل الصراحة مثلها، وأعلن بدوره فى وضوح، وهو مستمر فى نزع الكتل الصخرية عن جلده) ص٢٦.

الديك فى السيارة*

« محمد السيد سالم»

فى مجموعته القصصية الأولى (يوميات على جدار الصمت) قدم القاص (محمد السيد سالم) قصصا تعبر عن حرب اكتوبر ١٩٧٣م، وهو فى تلك التجارب قد دخل فى منطقة الابداع القصصى فيما يمكن تسميته بأدب الحرب.

والتعامل مع أدب الحرب له محاذير كثيرة أهمها : غياب الصدق الفنى، وارتباط التناول بتلك اللحظة الانفعالية التى تفجر التجربة القصصية فتجىء بشكل مباشر وتقريرى وربما - فى بعض الأحيان تسجيلى، وكلها أشياء تؤثر - بالتبعية - على طبيعة التجربة القصصية، فتتحول من كونها تجربة فنية تتولد نتيجة للحظة التأمل الواعية، إلى تجربة انفعالية، تفتقد ذلك الصدق الفنى - معيار العمل الموضوعى - . وتناول حرب اكتوبر إبداعيا لم يستطع معظم الكتاب، الذين تعرضوا لها وتناولوها فى قصصهم ورواياتهم، الخروج من هذا المأزق، وتلك مسألة لا ترتبط بإبداعات الحرب فى مصر - فحسب - بل نجدها عند معظم الكتاب الذين حاولوا تناول الحرب فى دول العالم المختلفة - مع وجود بعض الاستثناءات - إلى الحد الذى دفع كاتبا عظيما - كهمنجواى - إلى أن يقول : (إن الأديب لا يستطيع أن يكتب كل شىء أثناء الحرب، ولا بعد مرور وقت قصير عليها) ولاحظ أنه خلال سنوات الحرب العالمية الثانية (لم يصدر كتاب واحد

صادق عن تلك الحرب، لأن الكُتاب أثناء المعركة يعنيهم فى المقام الأول، استخدام الكلمة كسلاح فى الحرب، فيغلب على كتاباتهم طابع الدعاية والدعوة. لا التسجيل الأمين لما وقع بالفعل)(١)

- وهذا ما لاحظته فى قصص (محمد السيد سالم) فى مجموعته القصصية الأولى فقد جنح فيها إلى التسجيل، واهتم بالجانب الذى يمكن أن نسميه - تجاوزا (التوثيقى) بما تبعه من مباشرة، وخطابية، أضرت بالتجربة القصصية ذاتها.

* أقول هذا الكلام، وأنا أقدم هذه المجموعة القصصية الثانية للقاص، (الديك فى السيارة) لأن المجموعة تدخل فى منطقة جديدة للتناول الابداعى لدى الكاتب، وأعنى بها منطقة الابداع القصصى التى يتعرض فيها للانسان - بوجه عام - فى خضم معاناته الحياتية، وتصادماته مع الواقع المحيط به. إذن فالكاتب من خلال هذه المجموعة يتعرض لأبعاد مختلفة تحكم أبطال القصص، لا بعدا واحدا يتمثل فى الحرب.

* ربما كانت تلك المقدمة ضرورية من أجل التعرف على طبيعة التجربة الفنية لدى الكاتب فى مجموعته تلك. وليس بمعزل عن تجربته القصصية الأولى.

- والمجموعة بقصصها الخمس عشرة تقدم كاتبا واعيا بطبيعة الفن القصصى، ومعرفة قوانينه، رغم افتقادها لروح المغامرة، وأعنى بروح المغامرة، أن الكاتب لم يخرج عن إطار القصة الكلاسيكية، فى بنائها التقليدى، ولم يحاول الاستفادة من منجزات القصة الحديثة، بشكل أو بآخر، إلى الحد الذى جعل بعض تجاربه، تستلهم روح القصة التى وجدناها عند

(تشيكوف) و(موباسان) خاصة من زاوية البناء الفنى.

وقد يضع البعض تحفظا على عبارة:أن الكاتب يفتقد روح المغامرة، وأن القصص تدور فى دائرة القصة التقليدية. وذلك من منطلق أنه ينبغى النظر إلى القصص من خلال منطقها الداخلى دون وضعها محلا للقياس على تجارب قصصية أخرى، وقد أتفق مع هذا الرأى وأختلف.

أتفق من زاوية: أنه يمكن النظر إلى هذه التجارب - ولو كانت فى اطار الشكل التقليدى - للوقوف على مدى وعى الكاتب وفهمه لهذا الشكل التقليدى من عدمه.

وأختلف من زاوية : أنه ينبغى على الكاتب، أن يمتلك ذلك الوعى باللحظة الحضارية التى يعيشها وتترك تأثيرا منعكسا على طريقة تناوله الابداعى شكلا وموضوعا . فتوصيل المضمون الذى يحمله العمل الأدبى، لن يكون إلا إذا امتلك الكاتب الأدوات الفنية التى تساعده على عملية التوصيل... ووعى الكاتب بهذه الأدوات ووعيه - كذلك - بعالمه الذى يعبر عنه.

هذا الوعى، على النقد أن يبحث عنه ويحدده.

الرؤية الفنية فى قصص المجموعة:

يتعرض القاص للانسان و رحلة سعيه فى الحياة. لحظات الصعود والهبوط... معايشة الحلم والأمنيات المستحيلة... مواجهته للقهر الاقتصادى والنفسى... التناقض ما بين القول والفعل.

ففى قصة (الديك فى السيارة) والتى تحملها المجموعة عنوانا لها ، نجد بطلها (سامى وحيد) والذى يحلم أن يعيش كما يعيش النجوم، ولا يجد سبيلا إلى تحقيق هذا سوى بالاستدانة

حتى يستطيع شراء سيارة تضفى عليه مظهرا اجتماعيا يوحى للآخرين أنه نجم . ولأن امكانيات البطل محدودة، فإن حلمه يصبح حلما مستحيلا، لأنه استند على أكاذيب. والكاتب أراد أن يقوم بتعرية البطل، فلجأ إلى معالجة موضوعه لحظة أن أشارت إليه تلك الحسناء كى يقوم بتوصيلها، وأدعت أنها بكماء... صماء، ولسذاجته صدق الخدعة ، ولم يكتشف الحقيقة إلا عند نهاية القصة، فبعد أن أوصلها قالت له:

- أليس أنت الكومبارس الذى ظهر كبائع ترمس فى فيلم (البائس).

وتنتهى القصة. وموضوع هذه القصة يتشابه مع موضوع قصة(صندوق وراء الكواليس) مع اختلاف المعالجة الفنية فقط. فبطل القصة(جمعة أبو العيون) يعمل ممثلا بديلا للنجم (بهاء عبد النور) يعيش - أيضا - حلمه فى أن يصبح نجما مثل (بهاء عبد النور) بطل المسرحية التى يعمل بها بديلا وقد «استقر فى رأس جمعة أن (بهاء عبد النور) سيظل بالنسبة له صخرة هائلة على صدره، تحجب الضوء عن وجهه، وأن الخلاص منه هو خلاص من الظلام وزحام (الاتوبيس) والدفن حيا فى هذا البيت المهدم المختنق عند نهاية ذلك الزمان البعيد». وفى لحظة - أجاد الكاتب تصويرها والتعبير عنها - اختلط الحلم بالواقع نرى (بهاء عبد النور) قد قتل، ولا نعلم من الذى قتله رغم أن الكاتب يقدم لنا جمعة متربصا (ببهاء عبد النور) حاملا مسدسا لقتله والتخلص منه.

وفى لحظة هى أقرب إلى الحلم منها إلى الواقع، يصبح (جمعة أبو العيون) بطلا للمسرحية، لكننا نرى فى نهاية القصة

(بهاء عبد النور) مازال حيا، وبطلاً للمسرحية التى تعرض على المسرح. حلم البطل فى هذه القصة يختلف عن حلم البطل فى قصة(الديك فى السيارة) استند الأول على تحققه بالقتل، واستند الثانى على تحققه بالكذب.

ـ وفى قصة(الأمانى الذبيحة) يتعرض الكاتب لأزمة بطلها (كاتب القصة الشاب) عندما تذبح أمانيه، ولا تتحقق طموحاته لأن القائمين على أمور النشر ـ ويمثلها فى القصة رئيس التحرير ـ لا يهتمون بالكُتاب الجدد بقدر اهتمامهم بالأشياء التافهة، وقد استحضر الكاتب الراقصة معادلا لها . وحلم القروى فى قصة(لعبة الأضواء) ينتهى بمجرد اكتشافه حقيقة المشروب الذى يقوم بخدمة اعلانه المثبت على سطح تلك البناية العالية فى ميدان التحرير، يجىء البطل من قريته للعمل فى القاهرة، يلجأ للنوم فى لوكاندة رخيصة يأوى إليها اللصوص، يسرقون صابونة ورغيف عيش، يقابل بطلها (خليفة) رجلا عجوزا على مقعد بحديقة الأزبكية، يشكو له همومه، فيدله الرجل على الحل، وهو أن يعمل بديلا له وحارسا وخادما لتلك اللافتة الكبيرة التى تحمل اعلانا لمشروب ما ، وبجانب اللافتة ـ على السطح ـ توجد غرفة يمكنه أن يأوى إليها. يفشل فى عمله، ويحذره صاحب العمل، وتنتهى القصة أثناء محاولة البطل تجربة ذلك المشروب الذى يدعو إليه الإعلان. لكنه بعد أول مذاق «أحس بغثيان، شعر بمرارة مقززة كاد بعدها أن يتقيأ، أعاد الزجاجة للبائع، نظر فى امتعاض للاعلان الضخم الذى مازال يبصق من بعيد ألوانه الراقصة فى وجه الفضاء».

فالبطل يكتشف تلك الأكذوبة الكبيرة التى يقوم بحمايتها

ويعمل على خدمتها. والكاتب لم يهتم كثيرا - أثناء المعالجة - بالتركيز على ما تفرزه العلاقة ما بين القرية والمدينة ومحورها البطل - من انعكاسات على نفسيته، تؤثر فى سلوكه واستجاباته، فجاءت التجربة تعبيرا عن السطح الخارجى، دون الولوج إلى الداخل لاستشفاف أسرار تلك العلاقة.

- ولأن الانسان فى قصص المجموعة، محاصر بتلك الظروف القاهرة لأحلامه وأمنياته وطموحاته، وهو فى سبيل البحث عن طريق لتحقيقها، يلجأ إلى الكذب والنفاق والقتل... الخ، فإنه يفتقد تلك القيم النبيلة التى ما عادت بذات أهمية فى واقع سيطرت فيه الماديات على كل شىء، فتلك الزوجة فى قصة: (غارة ... فى منتصف الليل) تتحدث إلى زوجها وهو نائم تعبر عن أحاسيسها تجاه ما فعله، عندما أعطى كل ما معه للرجل الذى طلب لاحتياجه، الأمر الذى أثار فى نفسها الشجون والغضب - فى الوقت نفسه - فراحت تسرد أشياء عديدة من حياتها مع زوجها ومع أولادها.

- وموت الخفير (عبد الصمد شحاتة) فى قصة «السرادق» يترك أثرا واضحا فى نفس (أم عوض) الزوج ، وعوض : الابن، فعوض يعيش معاناة العمل بالشركة، مما يترك فى نفسه أشياء كثيرة تنعكس على سلوكه مع نفسه، ومع الآخرين، وهذا ما يعانيه - كذلك - بطل قصة (لم أنته بعد) فهو واقع تحت سوط القهر الاقتصادى. يدرس فى الجامعة، ويعمل كى يستطيع أن يعول أسرته، ووالده المريض. والكاتب يعبر عن تلك الحالة النفسية التى يشعر بها بطل القصة ، فى لحظة زمنية قصيرة جدا، لكنها تنقل لنا معاناة الشخصية بشكل عميق(يبدأ الدق

من جديد، ينهش الخشب الصلد نهشا، يجب أن يدق، مطالب البيت تحاصره، لوازم الزيارة اليومية للمستشفى البعيد تخنقه، اليوم سوف ينعم أخوته بعد حرمان طويل باللحم، على أمل أن يعوض هذا الاسراف بعد عودته).

ـ وعلى هامش الحديث عن افتقاد القيم الانسانية، يعبر الكاتب عن هذا المعنى فى قصته (صندوق الدنيا) فالأم تتخلص من طفلها الصغير البالغ من العمر (أربع سنوات) تتركه فى ميدان «السيدة زينب» ذلك أن زوجها الجديد لا يحب الطفل، وهو يضعها بين خيارين إما هو وإما الطفل! وهى تختار الخيار الأول ، والمبرر ـ من جهة نظرها ـ أنها تريد أن تعيش (فما تحملته أيام صقيع الطلاق الطويل يجعلنى أتشبث بهذا الرجل الغاضب حتى ولو كان الثمن كما يريد قطعة من لحم نهدى) أو قولها: (لابد أن أحيا رغم كل شىء ، يا نادر لم يبق فى عمرى يا ولدى، إلا سنوات قليلة لأصل بعدها لأيام مالحة بكماء حيث يأتى الخريف فتتجمد الجبهة، ويتجلد الأنف. ويبيض الشعر، ويبهت لون العينين وتسقط الأسنان... إلخ). الأثرة وحب النفس غلبت على عواطف الأمومة فى زمن غابت فيه القيم حتى أعظمها ـ قيمة الأمومة . والمرأة ـ أيضا ـ فى قصة (جريمة عبد التواب أفندى) تكون سببا فى تلك الأزمة التى تعرض لها (عبد التواب) بطل القصة، فهى قد ادعت على الرجل بشىء لم يفعله، وعندما يستنجد بمدير العمل من داخل قسم الشرطة نجده يتخلى عنه، ويصبح عبد التواب محاصرا من زملائه فى العمل، نتيجة لفعل لم يفعله، وجريمة لم يرتكبها والمدير لا يحب اعوجاج الأخلاق ـ كما هو معروف عنه ـ لكن الكاتب يضعنا أمام حقيقة هذا

المدير فى نهاية القصة ، فهو يدعى أنه فى مأمورية أربعة أيام فى الاسكندرية، بينما هو فى شقة الهرم - بالطبع يمارس الحب مع امرأة - والكاتب أراد أن يعبر عن ذلك التناقض الذى يحياه الانسان اليوم ما بين القول والفعل، يقول عكس ما يفعل، ويفعل عكس ما يقول. وكذلك يعبر الكاتب عن المعاناة اليومية التى تحياها (ست البيت) لو احتاجت مثلا - لمن يصلح لها صنبور المياه، فيعبر الكاتب فى قصته (غرام كل يوم) - وكأنه أراد أن يقول - (معاناة كل يوم) عن موقف تلك السيدة التى انفجرت ماسورة المياه فى بيتها ، وكيف أنها عانت كثيرا حتى وافق السباك على الذهاب إلى البيت لاصلاح ما أفسدته تلك الماسورة رغم أن السباك جار لها . تسيد القيم المادية عمل على غياب القيم المعنوية.

ويدعو الكاتب إلى ضرورة المقاومة للتخلص ممن يعملون على موتنا ، وافراز سم الموت فينا، محاولين انتزاع الحياة منا. فالطفل فى قصة(قطع اللحم السام) يرى عقربا يسير بالقرب من أمه وأخته النائمتين فى لحظة تشبه الحلم، يرى الطفل أمه تموت، وكذلك أخته بعد أن وضع العقرب سمه فيهما ، يصرخ الطفل فيهب أبوه كى يقتل العقرب بحذائه، ويستمر الطفل رافعا المصباح الزيتى يطوف به حول البهو عسى أن يجد عقربا آخر ينزوى فى أحد الشقوق.

- والبطل فى قصة (الابتسامة الغامضة) مرتش وانتهازى ومغتصب وداعر، كل هذه الصفات يؤكدها الكاتب من خلال مواقف الشخصية المتعددة، فهو يشعر بمراقبة هذا (الرجل الذى يحطم بنظراته عظام جمجمتى، ويمزق خيوط مشاعرى،

إنه ليس موظفا بالشركة، وعلى الاطلاق ليس عميلا لها، ولكننى رغم ذلك أعرفه، بل وأكاد أتذكر أننى جالسته وحادثته، ولكن أين ، ومتى؟! لا أعرف، لا أتذكر). وهو يشعر بتلك المراقبة مستمرة خاصة حين ارتكابه لفعل يُظهر حالات التدنى المرتبطة به. يحمل ملفه الاسود ثم يغيب فى نهاية القصة بعد أن تخلص منه البطل فى مشاجرة داخل البار، لكن لحظة ضبط البطل فى نهاية القصة بين أحضان تلك المرأة المتزوجة... عشيقته، يشعر بالندم، ويتمنى أن يرى ذلك الرجل الذى يراقبه يقول: (حملقت فى الطريق الخاوى الذى يتدثر بضباب الفجر، لم يكن هناك أثر للابتسامة الغامضة، والملف الأسود، والشبح المترقب.. تمنيت فى لحظة أن أجده، أراه، أحادثه).

* وعن الصراع الطبقى يتناول الكاتب أحداثا تكشف طبيعته من زاوية التفاوت الطبقى، ويظل الصراع داخليا دون ظهوره كفعل خارجى.

فالبطل فى قصة (أطياف الساقية القبلية) يتذكر أحداثا مرت منذ عشرين عاما يسردها من خلال رسالة يوجهها إلى زوجه (سلوى) التى كانت يوما ما بعيدة المنال، حيث والدها هو صاحب القصر، ووالده هو حارس القصر، كانا على علاقة حب منذ الجامعة، وعندما شعر والد «سلوى» بهذه العلاقة وأحس بها، قررت ألا تلتقى من جديد مع البطل (سامى عواد) عند الساقية القبلية - مكان لقائهما الدائم - فتبدو له ذكراها أليمة على نفسه، وتدفعه أطياف الذكرى إلى العمل والنجاح، وبعد خمس سنوات يصبح ثريا، وصاحب مصنع كبير، ويتقدم إلى الفتاة ويتزوجها بدون أية مشاكل، ويعيشا معا عشرين عاما.

وزمن كتابة الرسالة هو الذكرى العشرين للزواج، وهدف الرسالة هو: تذكير الزوجة (سلوى) بما كان من أمرهما حتى ترجع عن موقفها تجاه ابنتها(نانا) التى تحب شابا يبدو أنه فقير، ولذلك فهى ترفض زواجها منه، التاريخ يعيد نفسه، والتجربة تتكرر، والصراع مازال قائما والأب - المحب القديم - يتذكر التاريخ، يستعيد التجربة علها تساعد الأم فى التنازل عن موقفها.

- وعن ذلك التفاوت الطبقى نرى «مسعود أفندى» فى قصة (هكذا الأصول) يشعر بالقلق الدائم على ولده، خشية الرسوب فى الامتحان، يكلفه رئيسه فى العمل بمأمورية خاصة لولده هانى، وهى أن يبحث له عن أنسب الأسعار لتجهيز رحلة له إلى أوروبا، كى يستعيد بها نشاطه بعد رسوبه فى الامتحان ثلاث مرات، مسعود أفندى يداهن وينافق ويعيش تلك الحالة الهائجة من ازدواج التصرف، فبينما هو يشجع رئيسه على ما انتواه تجاه ولده، لما له من أهمية - على حد تعبيره - فى تجديد النشاط، إلا أنه - فى الوقت نفسه - يجلس عند باب الحارة فى تحفز محموم انتظارا لعودة سعيد ابنه من رحلة شم الهواء التى علم بها من زوجته.

* وحضور القضية السياسية نجده فى قصة (ريم... وضوء الليل!) حيث يعبر الكاتب عن لحظتى (الموت والميلاد) فى وقت واحد. الموت المتمثل فى قصف (بيروت) (بدا لها أنه لا وجود لبيروت، بل هناك فقط أطلال موت، وخرائب سوداء، وطرقات موحشة تكتسحها قذائف النيران الجامحة).

- والميلاد المتمثل فى ميلاد ذلك الطفل الذى ولد وسط الدمار والحصار وتحت الرصاص. أما ريم فهى الطبيبة التى

ساعدت المرأة الأم أثناء الولادة وفى الشارع ، وأما الرجل فهو بطل القصة الذى رأى مشهد المرأة الأم باحثا عن حل لها، حتى تلد.

والرمز فى القصة واضح، وهو أن الحياة ممتدة ومتواصلة رغم كل الأشياء، طالما أن هناك جيلا جديدا يجىء فى زمن الحصار، كى يكون شاهدا على أيام مضت، متحملا مسئولية أيام قادمة(لم تعد ريم تسمع صوت طلقات، ولا دوى انفجارات وهى ترفع الوليد عاليا وكأنه بذرة جديدة لمدينة عظيمة حطموا أضلاعها، وألقوا بها جريحة وسط الموت والظلام).

المعالجة الفنية:

١ـ اعتمد الكاتب (محمد السيد سالم) فى معالجته للموضوع القصصى، على الموقف الذى يُعطى دلالته بشكل مباشر، بالإضافة إلى اعتماده على الدلالة الرمزية فى بعض القصص كما فى (قطع اللحم السام) و (الابتسامة الغامضة) فالرمز واضح فى قصة (قطع اللحم السنام) حيث إنه لابد من المقاومة والتصدى لكل الأشياء التى تقتل فينا الاحساس بالحياة، نقاومها على الدوام كى نحيا. وفى قصة(الابتسامة الغامضة) يمكن أن نفهم من خلال السياق العام لأحداث القصة، أن ذلك الرجل المجهول صاحب الابتسامة الغامضة، والذى يحمل ذلك الدفتر الاسود، ما هو إلا رمز للضمير الذى غاب عن صاحبه، فلما وقع، أخذ يبحث عنه متمنيا أن يجده كى يصونه، ويحفظه من عثراته التى تؤدى به إلى السقوط نحو الهاوية، الضمير الذى يراقب أفعاله، ويحاول أن يمنعه عن فعل الأشياء الخبيثة، لكن البطل يقاوم فيذهب عنه ضميره ويضيع.

٢ـ الحلول القدرية، ودورها فى صنع حلول وردية لأزمة بعض الأبطال. نلمس هذا فى قصة (أطياف الساقية القبلية) عندما صار البطل غنيا بعد خمس سنوات فقط، بعد أن كان معدما!! وإخفاق الكاتب فى معالجة موقف صاحب القصر، وسلوى نفسها من الحبيب ـ منذ البداية ـ هل يتواءم وموقفها الرافض لذلك الشاب الذى جاء خاطبا لابنتها(نانا)؟! وهل ثراء بطل القصة بعد خمس سنوات يعد مبررا للالتقاء الاجتماعى بين الطبقتين ، على الرغم من وجود ذلك التفاوت الذى سوف يظل قائما، ولن يعالجه الالتقاء الاقتصادى؟!

أقول : إن الأيديولوجية التي يقوم عليها الصراع مؤداها: أنه لن يحدث أى نوع من الالتقاء بين الطبقتين طالما أن هناك غياب للبعد الاجتماعى فى العلاقة ، وسوف يستمر الصراع بينهما مادامت الفوارق قائمة ـ اجتماعية واقتصادية ونفسية ـ.

ـ وكذلك مقتل (بهاء عبد النور) فى قصة (صندوق وراء الكواليس) لا يُعد مخرجا موضوعيا من أزمة البطل (جمعة أبو العيون)، حتى ولو جاء القتل متمثلا فى الحلم فقط، لأن الحلم ذاته مسلك هروبى.

ـ وتخلص الأم في قصة (صندوق الدنيا) من ولدها الوحيد، لم يكن هناك ما يبرره على مستوى التناول الموضوعى للفكرة، وذلك لأن سلوكها كان مكروها بالنسبة للزوج الجديد نفسه، والذى خاف على ابنه، أن تفعل به المرأة نفس الشيء الذى فعلته مع ولدها.

٣ ـ عدم منطقية الأحداث، كما فى قصة (السرادق). فالحدث الرئيسى، كما تقدمه لنا القصة، يقوم على موت

الخفير(عبد الصمد شحاتة) وما دون ذلك من أحداث، إنما يجيء على هامش الحدث الأصلي وتفريعا عليه، لكن الكاتب يعطي لنا ذلك الاحساس، بأن ما يدور من أحداث إنما هو (حالة تذكر) لكنه لا يبدو لنا كذلك.

- مثال : البطل يقول لرئيسه في العمل:

- ولكنني ورحمة أبي لم أقصد..

إذن فهذا الموقف قد تم في زمن ما بعد الحدث الأساسي رغم أنه يدخل في دائرة التذكر. الأمر الذي أدى إلى عدم منطقية الأحداث، بالإضافة إلى تداخل المواقف والحوار الطويل الذي جاء بأسلوب (الديالوج) ولم يجيء بأسلوب (المونولوج) كل هذا أدى إلى اختلال المعالجة، فنحن لا نعرف زمن الأحداث والمواقف بتعددها، لأن اختلاط الأزمنة أو تداخلها لم يجيء بشكل فني.

- وكذلك تعدد الأحداث في قصة(الديك في السيارة).

(أ) سامي وحيد الكومبارس وأزمته.

(ب) موقف سامي وحيد من النجم فتحي كامل غير الواضح.

(ج) الحسناء وتصرفها مع سامي وحيد.

- هذا التعدد أدى إلى عدم منطقية الأحداث.

٤ - النهاية غير الموفقة كما جاءت في قصة (غارة منتصف الليل) وذلك عندما يغادر (جمعة) البيت حافي القدمين، وبلباس النوم، وزوجته تصرخ: إلى أين تذهب يا زوجي العزيز؟

ويلاحظ الآتي:

أولا : فعل الزوج ليس له ما يبرره .

ثانيا: تعبير (زوجي العزيز) لا يتواءم وطبيعة ما قدمه الكاتب

من مشاعر الزوجية.

الموضوعات التقليدية:

- اختيار الموضوع الجيد وطريقة معالجته من الأمور الحيوية التى ينبغى على كاتب القصة الاهتمام بها حتى لا تقع تجربته القصصية فى دائرة التكرار، أو بمعنى آخر لا يصبح الموضوع مستهلكا.

وكما ذكرت فى بداية الدراسة، فإن الكاتب يتناول معظم موضوعات قصصه من خلال الاطار التقليدى. فقد اختار - كذلك - موضوعات - فى بعض القصص - كلاسيكية. ولو أراد الكاتب أن يكون متميزا فعليه أن يبحث عن طريق جديد لتلك المعالجة. وهذا ما نلمسه فى قصص (الديك فى السيارة - الأمانى الذبيحة - صندوق وراء الكواليس - جريمة عبد التواب أفندى - لعبة الأضواء).

تشكيل *التجربة الفنية*:

- يعتمد الكاتب على الشخصيات ، ويتخذها محورا للحبكة القصصية، اعتمادا على ما يدور بين هذه الشخصيات من صراعات، سواء مع الآخرين أو مع نفسها، وهو يجيد بالفعل استخدام هذا.

وتأتى طريقة عرض القصة لديه عن طريق عدة وسائل فنية:

١ - الراوى ٢ - طريقة السرد العادية

٣ - الرسالة ٤ - المونولوج الداخلى

الراوى:

- اعتمد الكاتب فى قصصه على الراوى بنوعيه:

(أ) الراوى بضمير الغائب كما فى قصص: (صندوق وراء

الكواليس - صندوق الدنيا - ريم وضوء الليل - لم أنته بعد - السرادق - جريمة عبد التواب أفندى - قطع اللحم السام - الأمانى الذبيحة - الديك فى السيارة - هكذا الأصول - لعبة الأضواء).

(ب) الراوى بضمير المتكلم كما فى قصص (غرام كل يوم - الابتسامة الغامضة)

* ويلاحظ أن اللجوء إلى استخدام (الراوى بضمير الغائب) هو سمة القصة التقليدية، بينما نجد أن استخدام (الراوى بضمير المتكلم) هو سمة من سمات القصة الحديثة. وعندما أحدد الراوى بنوعيه، فإنما أدلل على ما قصدت إليه فى بداية الدراسة من أن الكاتب (محمد السيد سالم) يتجه نحو الاتجاه التقليدى فى القصة القصيرة، وأقول إننى لست ضد التقليدية تماما، بل أبحث عن مدى قدرة الكاتب على تشكيل رؤيته بما يتلاءم مع روح العصر فى لحظته الآنية.

وسوف أضرب مثلا واحدا يؤكد ما أرمى إليه من قصد. وهو أننا لا حظنا عند بعض كتاب القصة المحدثين - وبخاصة فى أمريكا اللاتينية - اتجاهات تحطم تلك الأشكال التقليدية فى الفن القصصى - كمثال: ماركيز وماثيرونيو فرناندث وغيرهما، خاصة فيما يتعلق بالراوى - المتحدث. فنراه (يغطيِ عدة مستويات فى وقت واحد، ويحشر نفسه فى كل مكان، ويجرى حوارات مع الشخصيات ، دون أن يكون هو شخصية، ويؤنب المؤلف بدءا من أكبر قدر من العمل يتولاه، ويسمح بتدخل القراء فى محادثات الشخصيات، ويختار ويصفى أو يخترع شخصيات كما يشاء، يكتب إذن بصراحة وصخب، كل القدرة على التدخل

(العلم الكلى) للراوى التقليدى، لكن من ناحية أخرى، بالطريقة نفسها التى يستحضر بها المؤلف، بوصفه منظما. إن الراوى فى داخل الحكاية هو الذى يوحد بين العناصر التى كانت ستظهر فى فوضى شاملة، ما لم تكن قد أقيمت بينها صلة وعلاقة، وما لم تكن قد أعطيت معنى، ونتائج ذلك هامة، فهى تقويم الراوى باعتباره (عنصرا) أساسيا للقصص. وبالتالى تحطيم تجانس الراوى الذى يظل خارج ما يحكيه)(٢)

- إذن فالراوى - كوسيلة من وسائل الأداء القصصى - يطرح إشكالية كبيرة، فيما يتعلق بطريقة أدائه لوظيفته، ومهامه داخل العمل القصصى، أى أن استخدامه يختلف من اتجاه إلى اتجاه آخر، تبعا لقدرة الكاتب على استخدام الأداة. ووعيه بطبيعتها. أى أن الكاتب المعاصر لابد أن يطور أدواته الفنية تبعا لتطور الظروف الموضوعية التى تحكم رؤيته الفنية، وبالتالى فإن التجربة الفنية ذاتها، سوف يحدث لها تطور طبيعى وتلقائى - بالتبعية - ولكن أن يحصر الكاتب نفسه فى اطار الاستخدام التقليدى للأدوات الفنية، فإن النتيجة سوف تكون تجربة فنية تقليدية - بالتبعية - كذلك، وخطورة هذا الأمر تتعلق بتخلف الكاتب عن ركب التقدم، الذى يصيب القصة، فى تطورها التاريخى.

- وخروجا على اللجوء الى الراوى لعرض الحدث القصصى فى المجموعة، فقد لجأ الكاتب فى قصة (أطياف الساقية القبلية) إلى أسلوب الرسالة، وهو أسلوب وفق الكاتب فى استخدامه إلى حد كبير لأنه: أولا أعطى للبطل فرصة الحديث فيما يشبه تيار الشعور فى القصة الحديثة.

وثانيا : لأنه كان حيلة فنية لتبرير الامتداد الزمانى والمكانى للأحداث فى القصة.

- ولجأ إلى (المونولوج الداخلى) فى قصة (غارة فى منتصف الليل) وكان المونولوج طويلا بطول التجربة ذاتها.

اللغة الفنية :

أولا - لغة الحوار :

- اعتمد الكاتب (محمد السيد سالم) على الحوار اعتمادا كليا فى أكثر من تجربة قصصية، والسؤال هو : إلى أى حد كان الكاتب موفقا فى استخدام الحوار فى القصص؟!

أقول: إن الكاتب كان يلجأ إلى الحوار فى سرد أحداث القصة العادية، فجاء بديلا للسرد، وهذا عيب فى استخدام الحوار فى القصة، فوظيفة الحوار الأساسية هى أن يعمل على المعاونة فى رسم الشخصية، أو الكشف عن دخيلة نفسها، لا أن يصبح بديلا للسرد، ذلك أن الحوار خاصية من خصائص المسرح، ولغة السرد هى خاصية من خصائص القصة، ولو استخدمنا لغة الحوار فى القصة، فلابد من ضرورة فنية وموضوعية ، تبيح هذا الاستخدام ، بمعنى آخر أن يستخدم الحوار بشكل فنى وموضوعى.

والحوار حاضر بشكل واضح فى قصص(ريم وضوء الليل/ الابتسامة الغامضة/ الديك فى السيارة/ هكذا الأصول / السرادق/ لعبة الأضواء).

- وسوف أضرب أمثلة أوضح بها ما أقصده من الاستخدام الفنى، والموضوعى للحوار فى القصة.

- فى قصة (لعبة الأضواء):

عندما يتحدث ذلك الريفى الذى جاء للعمل فى القاهرة، هو بالطبع ذو تركيبة ثقافية واجتماعية ونفسية خاصة، وبالطبع تترك أثرا منعكسا على طريقة حديثه، وحواره مع الآخرين، أى أنه من اللازم أن تتواءم لغة الحوار مع التركيبة البشرية وطبيعة الشخصية القصصية. لكننا نجد ديالوجا بينه وبين الرجل العجوز يدور على هذا النحو:

- وأين أقيم يا عماه، وأنا فى هذه الأدغال المتوحشة، مقطوع من شجرة؟

- ولكن هذه الأماكن ليست مخصصة للاقامة الدائمة.

- الضرورة لها أحكام ورغم أننى رضيت بالهم لكن يبدو أن الهم لا يرضى بى، إن كل ما أخشاه أن أصحو ذات يوم فأجد نفسى بلا ثياب!

وبالطبع فإن تعبيرا مثل يا عماه... الأدغال المتوحشة.. الخ تعبيرات تفسد الحوار مصداقيته.

* ويجنح الحوار فى أحيان أخرى إلى الفلسفة، بشكل غير عميق كما فى قصة (السرادق) رغم أن الموقف القصصى لا يحتمل أن يكون الحوار على هذا النحو، يدور الحوار بين عوض وعبده(الساعى):

- إنك يا عبده لا تخدم إلا ما يشربون .

- وبذلك أعرف حلوقهم جميعا .

- تعرف فقط مزاجهم .

- معرفة المزاج طريق يوصل إلى كل الأسرار، أخبرنى بما بك .

- ما بى مسألة بسيطة، لم أكن أظن أنها ستدوى هكذا.

- الانسان العاقل هو الذى يجب أن يفهم ما لا يقال قبل ما قيل.. الخ

* ونجد غرابة التركيب اللغوى لجملة الحوار ذاتها فى نفس القصة:

- وأدقق فى الأعمدة كلمة وسطرا، وفىَ الصور فما وحاجب.

- وتغوص أكثر فيما بين السطور خلف استدارة النقاط والتواء الحروف.. الخ

- وأحيانا نجد استخدام الفصحى فى الحوار، بشكل قهرى دون بذل الجهد للبحث عن ألفاظ بديلة، تعطى نفس الدلالة، وهذا يجىء على حساب التجربة ذاتها، مثل ما جاء فى قصة(جريمة عبد التواب أفندى)

- أليس لك أخوات يا رجل، ألا تستحى يا ابن آدم؟!

وكذلك فى قصة (هكذا الأصول)

- عديلة أين أنت أيتها الهانم الخاملة.

- يا لصباحك الذى لا تفتحه إلا بالزعيق يا أبا سعيد.. الخ

- وعندما يلجأ الكاتب إلى اللغة الفصحى فى الحوار وبشكل تقليدى، يضر بالموقف القصصى ذاته، خاصة إذا كان الموقف لا يستدعى مثل هذا اللجوء، فتجىء الصنعة على حساب التلقائية نفسها، كما نجد ذلك فى قصة (غرام كل يوم).

ثانيا : لغة السرد:

- تجنح اللغة فى بعض القصص إلى المباشرة والتقريرية كما فى قصة(أطياف الساقية القبلية) مثل:

١ - حين ارتفع الستار

٢ - على الفور داعبه

٣ ـ وأخيرا وبعد انتظار مرير
٤ ـ وعند هذا الحد اهتز رأسه بعنف
٥ ـ وفى هذه الليلة لمع جمعة
ـ وفى قصة (الابتسامة الغامضة):
١ ـ الحركة المتهدلة تتلوى
٢ ـ الشمس بلا رحمة
٣ ـ الجموع المقهورة

ونجد استخدامات غير فنية للغة القصصية مثل:

(ولم يعد أحد فى الخارج يسمع إلا فحيح همسه، وهو يتهشم بين أنياب زئير المدير العام) أو (تشد شعر كرامته) من قصة (جريمة عبد التواب أفندى).

ـ (النار التى تشبه عينيه) أو (الكل هناك ينهشه، وهو هنا لا ينهش سوى الخشب) قصة (لم أنته بعد) أو عبارته فى قصة (غرام كل يوم) والتى يقول فيها.

(الأسطى عبد العظيم... يستطيع علاج أى نزيف يمكن أن تصاب به شرايين ماسورة مياه، ومواجهة أى انفجار فى أمعاء (صنبور) يجعله على حين غفلة يعانى من القىء الدائم).

ـ وكانت اللغة تصويرية فى قصة(قطع اللحم السام) وتلك سمة أخرى من سمات القصص التقليدى، على الكاتب أن يطورها، وصولا إلى لغة قصصية متميزة، خاصة وأنه يملك تلك القدرة على فهم الشخوص وطبيعة ما بينهم من علاقات ، وكلها سمات تضعه على الطريق الصحيح فمثلا نجده يقول:

(الشمس الحارقة تختفى، النهار يحتضر، الناس يعودون إلى بيوتهم الضيقة) أو : (قيظ النهار لازال يعبث فى ليل القرية

الصيفى)

* وبعد:

فإننى أضع تساؤل الناقدة الانجليزية (فاليرى شو) نهاية لتلك الدراسة التى حاولت فيها أن أعيد اكتشاف المجموعة اكتشافا جديدا، وتلك مهمة الناقد ، وهى مهمة شاقة تبررها الضرورة.

والتساؤل هو :

- ما هى أنواع الارضاء الخاصة التى يمكن أن نستمدها من قراءة القصص القصيرة، وكيف تعتمد هذه الارضاءات على مختلف التقنيات الأدبية واستراتيجيات السرد القصصى؟

- ويبقى التساؤل معلقا؟!

هوامش القسم الثالث:

قصص مختارة

١- نقول السبعينيات إجرائيا فقط، مع وضع تحفظنا على مسألة الأجيال الأدبية، ونفى التقسيم موضوعيا.

٢- (الدم) جريدة الحياة - العدد ١٠٢٤٦ - ٢٢ فبراير ١٩٩١م

٣ - (الكوفية) - جريدة الحياة - العدد ١٠٣١٦ - ٤ مايو ١٩٩١م

٤ - (يوم للذبح) - جريدة الحياة - العدد ١٠٣٩٣ - ٢١ يولية ١٩٩١م

٥ - نلاحظ أن الشخصية فى قصة (يوم للذبح) اسمها (حسين البلتاجى) وأن محمد مستجاب قد قال عنه فى القصة (لم يكن حسين البلتاجى طيبا فقط، بل أديبا، يكتب القصة ويتذوق الشعر أحيانا كما أن خطه جميل منمق ساعده أن يكون كاتبا عموميا ناجحا، وأن يكون رجلا عائليا فاشلا، وهو الوحيد الذى اعتز به دون غيره من كل الأدباء والكتبة العموميين) والاسم حقيقى، والمعلومات حقيقية وواقعية أيضا.

٦- (وشهرته .. عبد الصبور الرايق) - الحياة - العدد ١٠٠١٠ - ٢١ يونية ١٩٩٠م

٧ - (مقطع شديد الاحكام) - ضمن ثلاث قصص - الحياة - العدد ١٠١٨٦ - ٢٢ ديسمبر ١٩٩٠م

٨ - (عروس حسنين) - ضمن ثلاث قصص - الحياة - العدد ١٠١٨٦. - ٢٢ ديسمبر ١٩٩٠م

٩ - (توزيع جديد للمقاطع) - الحياة - العدد ١٠١٨٧. - ٢٣ ديسمبر ١٩٩٠م

١٠- (قاتل) - الحياة - العدد ١٠٣٧٤ - ٧ يولية ١٩٩١م

١٢ - (الأتان) - الحياة - ٩ نوفمبر ١٩٩١م

١٣ - (سعدية) ضمن (ثلاث قصص) - الحياة - الحياة العدد ١٠١٨٦ -٢٢ ديسمبر ١٩٩٠م وكان الكاتب قد نشر نفس القصة تحت عنوان (سعاد) فى (الزهور) ملحق الهلال - العدد ٦ - السنة الثانية - يونيه ١٩٧٤م.

١٤ - (القط) - الحياة - العدد ١٠٣٥٩ - ١٦ يوليو ١٩٩١م

١٥ - (السبع) - الحياة - العدد رقم ١٠٠٥٦ - ١٣ اغسطس ١٩٩٠م

١٦ - (الفارس) - الحياة - العدد رقم ١٠٣١٦ - ٤ مايو ١٩٩١م
١٧ - (الخلل والأقواس) - الحياة - العدد رقم ١٠٠٠٥ - ١٥ يولية ١٩٩٠م
١٨ - (زينب) - الحياة - العدد رقم ١٠٢٦٧ - ١٥ مارس ١٩٩١م
١٩ - (الأدراج) - الحياة - العدد ١٠٤٤٢ - ٨ سبتمبر ١٩٩١م

الأشواق والأسى

(١) عبد الحكيم قاسم - القصة القصيرة من خلال تجاربهم - مجلة فصول المجلد الثاني - العدد الرابع - ١٩٨٢م - ص ٢٧٩
(٢) الأشواق والأسى - مجموعة قصصية - عبد الحكيم قاسم - مختارات فصول - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٨٤م
(٣) اقبال بركة - عبدالحكيم قاسم بين الصمت والموت - جريدة الأهالي ٢٨/١١/١٩٩٠م - صفحة الأدب.

رائحة الرماد والدوران حول السور

(١) د. سيد حامد النساج - القصة القصيرة - سلسلة كتابك - دار المعارف رقم(٥٠).
(٢) جلال العشري - ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة - الهيئة العامة للكتاب
(٣) فرانك اوكونور - الصوت المنفرد - ترجمة: محمود الربيعي - دار الكاتب العربي ١٩٦٩ المكتبة العربية.

عالم محمد كمال القصص

* تتناول الدراسة المجموعات القصصية الآتية:
(أ) - العشق في وجه الموت - قصص قصيرة - ١٩٨٢ - دار المأمون للطبع والنشر القاهرة
(ب) - نزيف الشمس - قصص - ١٩٨٥م - دار المأمون للطباعة والنشر القاهرة - ١١٠ صفحة.
(ج) - حصاة في نهر - قصص - ١٩٨٣م - الهيئة المصرية العامة للكتاب -

١٩٦٤ صفحة.

(د) - سقوط لحظة من الزمان - قصص - ١٩٨٧م - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٢٢ صفحة

١ - الصوت المنفرد - فرانك أوكونور - ترجمة د. محمود الربيعى - المكتبة العربية - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - ١٩٦٩م - المقدمة من ص٩ إلى ص ٣٨.

٢ - الأعمى والذئب واللقاء المستحيل د. سيد حامد النساج - فصول - المجلد الأول - العدد الثالث/أبريل ١٩٨١م صفحة ٦٢٨.

٣ - فرانك أوكونور - المرجع السابق/صفحة ٢١.

٤ - د. سيد حامد النساج - المرجع السابق/صفحة ٢٧٠

النيل ينبع من المقطم

* كتاب المواهب - المركز القومى للآداب ١٩٨٥ .

النزيف

(١)- النزيف - شمس الدين موسى - قصص عربية - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧م - عدد الصفحات ١٢٨ صفحة؛ والمجموعة تحتوى على عشر قصص ، وجميع الأرقام المذكورة فى الدراسة من صفحات الكتاب المذكور.

(٢) - انظر : أحمد عبد الرازق أبو العلا - رأى نشر فى كتاب (قضايا حول القصة القصيرة فى السبعينيات) د. عبد الحميد ابراهيم - مطبوعات شعاع المنيا - ديسمبر ١٩٨٤م - صفحة ٥١ إلى ٥٤.

وكان الموضوع قد نشر تحقيقا أعده أحمد فضل شبلول تحت عنوان (كتاب القصة يتحدثون عن: واقعهم؛ وإبداعهم؛ ونقادهم:كيف يتصورون قضاياالقصة فى السبعينيات). مجلة ابداع - الهيئة المصرية العامة للكتاب . العدد رقم ١٨ الصفحات ١٤٨/١٤٩ .

(٣) - استخبار قام به د. سمير حجازى عن طريق المراسلة مع الكاتب فى

أواخر اكتوبر ١٩٧٥م. أثناء البحث عن التفسير . السوسيولوجى لشيوع القصة القصيرة والاستخبار يقوم على طرح الأسئلة الآتية:

١ ـ أترى أن هناك حالة معينة تجعلك تشعر أنك فى حاجة إلى كتابة قصة قصيرة؟

٢ـ أتشعر بوجود صلة بين أحداث حياتك العملية؛ وما يرد فى قصصك من أحداث؟

٣ ـ كيف كان وقع تحولات أواخرالستينيات عليك؟

٤ ـ كيف رأيت المجتمع حيذاك؟

٥ ـ هل التعبير عن هذه التحولات قد تطلَّب منك تكنيكا معينا؟!

ـ وقد جاء ما سبق ذكره ضمن مقال نشر للكاتب د. سمير حجازى تحت عنوان (التفسير السوسيولوجى لشيوع القصة القصيرة ـ مجلة فصول ـ المجلد الثانى ـ العدد الرابع ـ يوليو / أغسطس/ سبتمر ١٩٨٢ ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب / ص١٥٨.

(٤) ـ د. سيد حامد النساج ـ الرومانسية فى القصة المصرية القصيرة مجلة الهلال ـ عدد خاص عن القصة ـ مارس ١٩٧٧م ـ صفحة ١٩.

(٥) ـ د. عزت حجازى ـ (الشباب العربى والمشكلات التى يواجهها) عالم المعرفة / الكويت / العدد رقم ٦ يونيو ١٩٧٨م الصفحات ٩٢/٩١ . وراجع فى هذا الشأن من صفحة ٩١ إلى صفحة ٩٢ من المرجع ذاته .

(٦) ـ د. محمود الربيعى ـ معنى الحداثة ـ صحيفة الأخبار القاهرية الصادرة فى ٤ فبراير ١٩٨٥م ـ صفحة الأدب والثقافة.

الصعود إلى القصر

* إشراقات أدبية - الهيئة العامة للكتاب .

الديك فى السيارة

* الديك فى السيارة ـ محمد السيد سالم ـ إشراقات أدبية ـ العدد ٣١ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٨٨م.

والدراسة نشرت مع الكتاب.

(١) الرجال والحرب - فتحى غانم - مجلة روزاليوسف - العدد ٢٤١٧ - ص ٤٠،
أحمد عبد الرازق أبو العلا - أدب اكتوبر بين الابداع والتسجيل - دراسة - لم تنشر بعد.

(٢) الناقد الأرجنتينى (نوح خيثريك) فى مقالة تحت عنوان (التحطيم والأشكال فى الفن القصصى) والمنشور ضمن أدب أمريكا اللاتينية - قضايا ومشكلات) القسم الثانى - الكويت - عالم المعرفة - فبراير ١٩٨٨ - ت - أحمد حسان ص ٢٩.

ببليوجرافيا

الأعمال القصصية والروائية للمبدعين الذين قدمهم هذا الكتاب



إبراهيم عيسى :

- «العصافير لا تعشق الطيران» - قصص قصيرة - إشراقات أدبية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - العدد ١٠٩ - ١٩٩١ م .
- فى وصف من يمكن تسميتها الحبيبة - رواية - ١٩٨٩
- صار بعيدا - رواية - ١٩٩٢ م .
- العُرى - رواية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٣ م .
- مريم التجلى الأخير - رواية - روايات الهلال - ١٩٩٣
- دم على نهد - رواية - القاهرة - ١٩٩٧ م .

حسن الجوخ :

- «السيف والوردة» - قصص - إشراقات أدبية - العدد رقم ٢٧ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٨ م .

حسين البلتاجى :

- «الرقص فوق البركان» - قصص - إشراقات أدبية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٠ م.
- «المتوحشون» - قصص - أصوات أدبية - الهيئة العامة لقصور الثقافة - العدد رقم ١١٠ - يونيه ١٩٩٥ م .

ربيع عقب الباب :

- «ليل المدن القديمة» - قصص - كتاب الغد - القاهرة ١٩٩١ م .

«حلم كائن بسيط» - قصص - إشراقات أدبية - العدد ١١٥ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - العدد ١١٥ - ١٩٩٢ م .

سيد الوكيل :

- «أيام هند» - قصص - نصوص ٩٠ - القاهرة - يوليه ١٩٩١م .

« للروح غناها» - قصص - مختارات فصول - الهيئة العامة للكتاب .

شمس الدين موسى :

- «الحب والانتظار» - قصص - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٣ م.
- «النزيف» - قصص - قصص عربية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٧ م .
- «أحزان صيف منسية» - رواية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٩م .
- « أشياء قديمة» - قصص - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢ .
- حلم العجوز - قصص - أصوات أدبية - الهيئة العامة لقصور الثقافة - رقم ١٢٧ - ١٩٩٥ م .

عبد الحكيم قاسم :

- «أيام الانسان السبعة» - رواية .
- « قدر الغرف المقبضة » - رواية - ١٩٨٢ .
- طرف من خبر الآخرة - رواية - ١٩٨٦ - مختارات فصول - هيئة الكتاب.
- محاولة للخروج - رواية - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٨٧ .
- ديوان الملحقات - قصص - مختارات - فصول - هيئة الكتاب.
- الأشواق والأسى - قصص - مختارات فصول - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٨٤ م .
- الأخت لأب .
- سطور من دفتر الأحوال.
- الظنون والرؤى - قصص .
- الهجرة إلى غير المألوف - قصص - دار الفكر .
- المهدى - رواية .

فؤاد حجازى :

- شارع الخلاء - أدب الجماهير - رواية - ١٩٦٨.
- سلامات - قصص - أدب الجماهير - ١٩٦٩.
- كراكيب - قصص - أدب الجماهير - ١٩٧٠ .
- المحاصرون - أدب الجماهير - أغسطس ١٩٧٢.
- رجال وجبال ورصاص - رواية - أدب الجماهير - ١٩٧٣.
- الأسرى يقيمون المتاريس - رواية - ١٩٧٦.
- نافذة على بحر طناح - أدب الجماهير - رواية ١٩٧٦.
- سجناء لكل العصور - قصص - ١٩٧٧ .
- الزمن المستباح - قصص - أدب الجماهير - مارس

١٩٧٨.

- القرفصاء - أدب الجماهير - ١٩٧٨.
- متهمون تحت الطلب - رواية - ١٩٨١.
- النيل ينبع من المقطم - كتاب المواهب - المركز القومي للآداب - ١٩٨٥.
- كحكحة للصبى - قصص - النديم للصحافة والنشر - ١٩٩٠.

محمد السيد سالم :

- يوميات علي جدار الصمت - قصص - أدب أكتوبر - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٧.
- الديك في السيارة - إشراقات أدبية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - رقم ٣١ - ١٩٨٨.

محمد عبد الله الهادي :

- عيون الدهشة والحيرة - قصص - إشراقات أدبية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - العدد رقم ٦١ - ١٩٨٩.
- أنشودة الأيام الآتية - رواية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ط ١ ١٩٩٠.
- الحكاية وما فيها - قصص - أصوات أدبية - الهيئة العامة لقصور الثقافة - رقم ٩٦ - ١٩٩٠.

محمد كمال محمد :

- أيام من العمر - رواية - دار الفكر الحديث - ١٩٥٤.
الحياة إمرأة - قصص - دار الفكر الحديث - ١٩٥٦.
الأيام الضائعة - قصص قصيرة - دار الفكر الحديث - ١٩٥٧.

- أرواح وأجساد - قصص - دار الفكر الحديث - ١٩٥٨ .
- حب وحصاد - قصص - دار الفكر الحديث - ١٩٦٠.
- الأصبع والزناد - قصص - المؤسسة العامة للتأليف والنشر - ١٩٦٥ .
- دماء في الوادي الأخضر - رواية - دار الفكر الحديث - ١٩٦٧.
- الأجنحة السوداء - رواية - لجنة النشر للجامعيين - ١٩٦٩ .
- الأعمى والذئب - قصص - دار الأمل - القاهرة - ١٩٨٠ .
- الحب في أرض الشوك - رواية - سلسلة كتاب اليوم - ١٩٨٠.
- العشق في وجه الموت - قصص - دار المأمون - القاهرة - ١٩٨٣ .
- حصاة في نهر - قصص - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٨٣.
- البحيرة الوردية - قصص - دار المعارف - ١٩٨٣.
- نزيف الشمس - قصص - دار المأمون - ١٩٨٥.
- سقوط لحظة من الزمان - قصص - الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٧ .
- هزيمة ملك - رواية - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٨٨ .
- زائر الليل - قصص - دار الاشعاع للطباعة - ١٩٨٩.

محمد مستجاب :

- نعمان عبد الحافظ – رواية – طبعة أولى ١٩٧٩ – طبعة ثانية ١٩٨٦ .
- ديروط الشريف – قصص – مكتبة مدبولى – ١٩٨٦ – دار الفصحى – ١٩٨٣ .
- قيام وانهيار آل مستجاب – أصوات أدبية – الهيئة العامة لقصور الثقافة – رقم ١٣٢ – ١٩٩٥ م .

مصطفى الأسمر :

- لقاء السلطان – قصص – رابطة الأدب الحديث – ١٩٨٤ .
- انفلات – قصص – أصوات أدبية – الهيئة العامة لقصور الثقافة – رقم ١٤.
- الصعود الى القصر – إشراقات أدبية .
- غوص مدينة – رواية – مختارات فصول – الهيئة العامة للكتاب – رقم ١٠٨ – ١٩٩٦ .
- ابتسموا .. للحكومة – قصص – المؤلف – ١٩٩٦ م .

نبيل عبد الحميد :

- مسافة بين الوجه والقناع – رواية – روايات الهلال – ١٩٧٨ – العدد ٣٦٠ .
- رائحة الرماد – قصص – ١٩٧٧ .
- الدوران حول السور – قصص – روايات الهلال – العدد ٣٨١ – ١٩٨٠.
- حافة الفردوس – رواية – دار الحرية – ١٩٨٣.
- ضحكة الأسد – قصص – الإبداع العربى – الهيئة العامة للكتاب – ١٩٨٦ .
- العصر الرمادى – رواية – الهيئة العامة للكتاب –

١٩٩٠.

- غزو الأرانب - قصص - مختارات فصول - ١٩٩٤.
- فرس النبى - الهيئة المصرية العامة للكتاب.

نعيم عطية :

- المرآة والمصباح - رواية - الأنجلو المصرية - ١٩٦٧.
- قضية الشاويش صقر - قصص - مكتبة الأنجلو - ١٩٧١.
- حكايات الحب اليومية - روايات الهلال - قصص - العدد ٣٣٠ يونيه ١٩٧٧٦.
- لحظة لقاء - قصص - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٦.
- الإغراء الأخير - رواية - دار المعارف - ١٩٧٨.
- فتاة فوق حصان أحمر - قصص - مكتبة الأنجلو المصرية - ١٩٨٠.
- ليل آخر - رواية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨١.
- الملاك - رواية - روايات الهلال - العدد ٤٧٦ - ١٩٨٨.
- نورسان أبيضان - قصص - مختارات فصول - العدد ٦٠ - ١٩٨٩.
- قبلة الريح - رواية - مختارات فصول - العدد رقم ٩٧ - ١٩٩٥.

المحتويات

★ تقديم ٧
★ القسم الأول :
- القصة القصيرة جدا .. وإشكالية الشكل القصصى المعاصر. ١٧
★ القسم الثانى :
* خطوة الألف ميل .. تبدأ بمجموعة قصصية :
- «أيام هند».. سيد الوكيل ٤٥
- «العصافير لا تعشق الطيران» .. إبراهيم عيسى ٥٩
- «السيف والوردة» .. حسن الجوخ ٨٨
- «الرقص فوق البركان» .. حسين البلتاجى ٩٩
- «عيون الدهشة والحيرة» .. محمد عبد الله الهادى ١١٩
- «حلم كائن بسيط» .. ربيع عقب الباب ١٤٣
★ القسم الثالث :
* قصاصون خارج السرب :
- محمد مستجاب .. قصص مختارة ١٧١
- عبد الحكيم قاسم .. الأشواق والأسى ١٨٦
- نبيل عبد الحميد .. رائحة الرماد . الدوران حول السور.. ١٩٢
- محمد كمال محمد .. وعالمه القصصى ٢١١
- فؤادى حجازى .. النيل ينبع من المقطم ٢٤٣
- د. نعيم عطيه .. فتاة فوق حصان أحمر ٢٤٧
- شمس الدين موسى .. النزيف ٢٦٥
- مصطفى الأسمر .. الصعود الى القصر ٢٨٣
- محمد السيد سالم .. الديك فى السيارة ٢٩٣
★ ببليوجرافيا ٣١٩

★ **صدر للمؤلف :**

– طه حسين والبحث عن العدل الاجتماعى – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٨٨ م.

– الخطاب المسرحى – الهيئة العامة لقصور الثقافة – كتابات نقدية – ١٩٩٤.

–إشكاليات الشكل والرؤية فى القص المعاصر الهيئة العامة لقصور الثقافة – مكتبة الشباب – ١٩٩٧.

★ **قيد الصدور :**

– القصة القصيرة فى الثمانينيات (دراسات).

– الرواية والواقع .

– المسرح الاقليمى .. مسرح الجماهير .

– شكوى المجنى عليه ، الطبيعة القانونية والأحكام المتعلقة بها (دراسة قانونية).

– المسرح المصرى القديم.. قراءة فى الأسطورة «الفرعونية».

صدر من هذه السلسلة

١- علم السياسة .... د. على الدين هلال

٢- الإعلام والاتصال الجماهيرى .... د. سمير حسين

٣-جوهر الإيمان فى الأسلام .... جابر حمزة فرج

٤-.الأدب وفنونه .... د. محمد عنانى

٥- الأدب الشعبى وفنونه .... د. أحمد مرسى

٦- علم الاجتماع .... د. محمود الجوهرى

٧-الفنون التشكيلية .... صبحى الشارونى

٨- الموسيقى والإنسان .... فرج العنترى

٩- [الوجود خارج الذات] .... سعيد منصور

١٠- الفيلم السينمائى .... على أبو شادى

١١- المسرح والتراث العربى .... د. سمير سرحان

١٢- الثقافة الجماهيرية ... الواقع والمستقبل .... محمود سعيد

١٣-عن الشعر والشعراء .... فتحى سعيد

١٤-الطب الشرعى فى خدمة العلم ....د. صلاح الدين مكارم/د.محمد محمدى العراقى

١٥- علم الإنسان ....فوزية رمضان أيوب

١٦- التنمية الثقافة والثقافة الجماهيرية .... فؤادة البكرى

١٧- البحر عدوا وصديقا .... صلاح عبدالغنى

١٨- دفاعا عن التنوير ط١ .... د . جابر عصفور

١٩- دفاعا عن التنوير ط٢ .... د . جابر عصفور

٢٠- شخصية الطفل وثقافته .... السيد المخزنجى

٢١- الفكاهة التلفزيونية وجمهور الأطفال .... د. سامية أحمد على

٢٢- فن الدراما التليفزيونية .... محمد الشربينى

٢٣- السيد من حقل السبانج .... صبرى موسى

٢٤- عن الموال : دراسة فى الأدب الشعبى .... مسعود شومان
٢٥- متيافيزيقا الحركة .... د. صالح سيد
٢٦- نبوءة البطل فى السيرة الشعبية .... د. أحمد شمس الدين الحجاجى
٢٧- المسرح الاقليمى وقضاياه .... أمير سلامة
٢٨- تأملات فى الأدب المصرى القديم ....لويس بقطر
٢٩ - أطفالنا من أين نبدأ .... د. مصطفى رجب
٣٠ - فى النقد السينمائى .... ترجمة : مصطفى محرم
٣١ - النقد المسرحى فى مصر .... د. أحمد شمس الدين الحجاجى
٣٢ - عن أدب الطفل .... عبد التواب يوسف
٣٣ - الاكتشاف وتنمية المواهب.................. د. شاكر عبد الحميد سليمان
٣٤ - عن أدب الرحلات .... فؤاد قنديل
٣٥ - مرايا قوس قزح .... ماجد يوسف
٣٦ - حادى بادى .... محمد كشيك
٣٧ - ميتافيزيقا الحركة .... د. صالح سعد
٣٨ - ثقافة برلمانية .... محمد عتريس
٣٩ - الانسان وحيداً .... د.حسن حماد
٤٠ - فضاءات مسرحية .... د.حسن عطية
٤١ - سيكولوجية العدوان .... خليل قطب أبو قورة
٤٢ - مدخل الى دراسة علم العلامات .... عصام الدين أبو العلا
٤٣ - فصول عن ثقافة الطفل .... عبد التواب يوسف
٤٤ - مدرسة الديوان وأثرها في الشعر.................. د. عبد العزيز الدسوقى
٤٥ - محمد السيرة النبوية .... فتحى الابيارى
٤٦ - البرديات الاسلامية .... سعيد مغاورى
٤٧ - تأملات فى العلم .... نهاد شريف

٤٨ خفايا حصار السويس .... حسين العشى
٤٩ – القصة فى القرآن .... محمد قطب
٥٠ – الوحى والدين والاسلام .... مصطفى عبد الرازق
٥١ – الهندسة الوراثية .... د. عبد الباسط الجمل

رقم الايداع : ٩٧/٤٥٢١
الترقيم الدولى : .I.S.B.N
977-235-794-1

شركة الأمل للطباعة والنشر
ت : ٣٩٠٤٠٩٦